
„CESARZOWA"

TESTOSTERON CZYLI MĘŻCZYŹNI W STRESIE

Nowe kino polskie: CZY JESTEŚMY Z DOSTOJEWSKIEGO?

Estetyka dziewczęcej sypialni: SOFIA COPPOLA I KOBIETY

Saniewski: CZYM JEST WYMIAR SPRAWIEDLIWOŚCI

KINO

7,50 Zł (W TYM 0% VAT) ISSN 0023-1673 INDEKS 362603

3
MARZEC
2007

NAKŁAD 10.000 EGZ.

ISSN 0023-1673
9 770023 167707 03

TRZY OSCARY '07 ZA BOGACTWO WYOBRAŹNI

„LABIRYNT FAUNA" GUILLERMO DEL TORO

DOUG JONES I IVANA BAQUERO

JAN PAWEŁ II

TRYPTYK RZYMSKI

„A przecież nie cały umieram.
To co we mnie niezniszczalne trwa."
Jan Paweł II

PRODUCENT Wydawnictwo i Studio Filmowe „Anima Media" KOPRODUKCJA „Śmietanka i Syn" - Paweł Śmietanka „Inventum Films" - Piotr Waszek Marek Luzar
FILM WSPÓŁFINANSOWANY PRZEZ Polski Instytut Sztuki Filmowej
REŻYSERIA Marek Luzar ZDJĘCIA Paweł Śmietanka NARRACJA Krzysztof Kolberger KIEROWNICTWO PRODUKCJI Piotr Waszek ks. Paweł Danek
ANIMACJA Aleksandra Korejwo Róża Kolecka Robert Kempa (3D) Azat Kuzhin Marek Luzar Elżbieta Szypcio Marek Burda Anna Pregler Piotr Iwaszko Krystyna Blachura
MUZYKA Rafał Rozmus WYKONANIE Orkiestra Opery i Filharmonii Podlaskiej ORAZ CHÓR POD DYREKCJĄ Rafała Rozmusa SOLIŚCI Jahiar Azim Irani - śpiew ,santur ,kahon Dima Chaaback - fletnia Pana ,flet pasterski ,flet słowiański ,flet słowiański podwójny



www.monolith.pl
www.cineman.pl

www.tryptykrzymski.pl

TECHMEX
Główny Sponsor Produkcji Filmu

AQUA animamedia Beskid WIMAL International

W KINACH OD 9 MARCA

TVP TELEWIZJA POLSKA WP.PL wiara.pl GOŚĆ KAI Radio ZET

KINO ŚWIAT i Radio ZET polecają

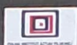
BEZMIAR SPRAWIEDLIWOŚCI

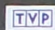
JAN FRYCZ • BOŻENA STACHURA
JAN ENGLERT • DANUTA STENKA
ROBERT OLECH • ARTUR ŻMIJEWSKI
ARTUR BARCIŚ • ROBERT GONERA

W KINACH OD 9 MARCA

SACO FILMS, POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ, TELEWIZJA POLSKA S.A., ATLAS SZTUKI i „MAX-FILM" i KINO ŚWIAT PRZEDSTAWIAJĄ BEZMIAR SPRAWIEDLIWOŚCI.
WYSTĘPUJĄ JAN FRYCZ, BOŻENA STACHURA, ROBERT OLECH, JAN ENGLERT, ARTUR ŻMIJEWSKI, ARTUR BARCIŚ, DANUTA STENKA, EWA WENCEL, ROBERT GONERA, EWA BŁASZCZYK, MARIA PAKULNIS, TOMASZ SCHIMSCHEINER ZE SPECJALNYM UDZIAŁEM KRYSTYNY SIENKIEWICZ. SCENOGRAFIA MARTA KRIEGER, MUZYKA MACIEJ MURASZKO, DŹWIĘK PAWEŁ ŁUCZYC–WYHOWSKI, MONTAŻ JAROSŁAW BARZAN PSM, KIEROWNICTWO PRODUKCJI ANDRZEJ STACHECKI, ZDJĘCIA MARIUSZ PALEJ,
SCENARIUSZ I REŻYSERIA WIESŁAW SANIEWSKI.

SACO FILMS





TELEWIZJA POLSKA

ATLAS SZTUKI



KINO ŚWIAT

TVP 1



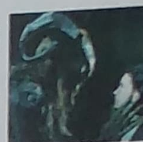


ams zwierciadło EMPiK VIVA! Miasto Plusa www.miastoplusa.pl BOUTIQUE FILMWEB onet.pl

KINO
MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ
NR 477 ROK XLI MARZEC 2007

NR 3 MARZEC 2007

NA OKŁADCE: DOUG JONES
I IVANA BAQUERO
W FILMIE „LABIRYNT FAUNA"
GUILLERMO DEL TORO
DYSTRYBUCJA KINO ŚWIAT



wydarzenia:

Zaprosiłem do domu siódemkę aktorów, którzy mieli występować w tej sztuce i przeczytałem im tekst. Tym, co z tej pierwszej lektury zapamiętali był nadmiar przekleństw...



„TESTOSTERON"



FOT. PIOTR JAXA

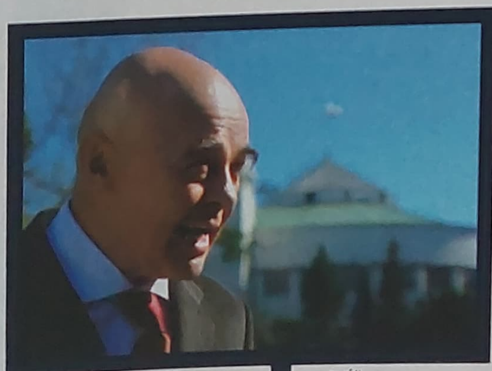
KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

Historia starego sędziego, który jak Prospero zagubił sens życia: burza otwiera dramat Szekspira i zamyka film Kieślowskiego.

FRANÇOIS AMENCER
– „PROSPERO I STARY SĘDZIA"

recenzje:

SZCZEGÓŁOWY SPIS RECENZJI: STR. 56

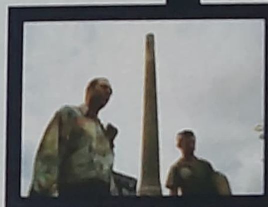


„RYŚ"

„Ryś", jak coctail o nowym smaku, pojawił się na naszym filmowym stole, na którym stoją tylko słodkie likiery albo gorzkie piołunówki

(fragment recenzji ze str. 57)

Ponadto w numerze:



„CO SŁONKO WIDZIAŁO"

Patrząc na dzisiejsze polskie kino, jak na dłoni widać, że ma ono więcej wspólnego z Dostojewskim niż z autorami „Potopu" i „Pornografii" razem wziętymi.


ROCKY BALBOA · SKRZYPCE · BEZMIAR SPRAWIEDLIWOŚCI · SZEF WSZYSTKICH SZEFÓW · TRYPTYK RZYMSKI · TESTOSTERON · TUŻ PO WESELU · MILCZENIE · LISTY Z IWO JIMY · DREAMGIRLS · JONNY VANG · MOST DO TERABITHII · KLĄTWA 2 · CZARNA KSIĘGA

repertuar. PREMIERY W MARCU

2.03.

SKRZYPCE
EL VIOLIN

REŻ. FRANCISCO VARGAS. WYK. OCTAVIO CASTRO, DAGOBERTO GAMA, MARIO GARIBALDI. MEKSYK 2005. AGENCJA PROMOCJI MAÑANA. 99'

Recenzja str. 75

TESTOSTERON
REŻ. ANDRZEJ SARAMONOWICZ, TOMASZ KONECKI. WYK. MACIEJ STUHR, PIOTR ADAMCZYK, BORYS SZYC, KRZYSZTOF STELMASZYK. POLSKA 2007. ITI CINEMA. 120'

Recenzja str. 61

DREAMGIRLS
REŻ: BILL CONDON. WYK. JAMIE FOXX, EDDIE MURPHY, BEYONCÉ KNOWLES. USA 2006. UIP. 131'

Musical. Trzy murzyńskie wokalistki soulowe ruszają na podbój Ameryki lat 60. XX wieku.

CZARNA KSIĘGA
ZWARTBOEK

REŻ. PAUL VERHOEVEN. WYK. CARICE VAN HOUTEN, SEBASTIAN KOCH, THOM HOFFMAN. HOLANDIA-WLK. BRYTANIA-NIEMCY-BELGIA 2006. VISION. 145'

Dramat. Na faktach: żydowska piosenkarka z polecenia Ruchu Oporu nawiązuje romans z szefem gestapo. Recenzja „Kino" 2/2007.

MOST DO TERABITHII
BRIDGE TO TERABITHIA

REŻ. GABOR CSUPO. WYK. JOSH HUTCHERSON, ANNA SOPHIA ROBB, LAUREN CLINTON. USA 2007. MONOLITH FILMS. 96'

Fantasy. Dwoje nastolatków odkrywa w lesie magiczne królestwo Terabithii, pełne baśniowych postaci, w którym obejmują rządy jako król i królowa.

JONNY VANG
REŻ. JENS LIEN. WYK. AKSEL HENNIE, LAILA GOODY, FRIDTJOV SAHEIM. NORWEGIA 2003. ART-HOUSE. 85'

Recenzja str. 76

09.03.

BEZMIAR SPRAWIEDLIWOŚCI
REŻ. WIESŁAW SANIEWSKI. WYK. ARTUR ŻMIJEWSKI, JAN FRYCZ, ROBERT OLECH, JAN ENGLERT. POLSKA 2006. KINO ŚWIAT. 127'

Dramat. Pytania o sens zawodu prawnika jako stróża prawdy, przed którymi staje absolwent prawa, mający podjąć decyzję o swej zawodowej przyszłości.

SZEF WSZYSTKICH SZEFÓW
DIREKTOREN FOR DET HELE

REŻ. LARS VON TRIER. WYK. JENS ALBINOS, JEAN-MARC BARR, CASPER CHRISTENSEN. DANIA-SZWECJA-ISLANDIA-WŁOCHY-FRANCJA-NORWEGIA-FINLANDIA-NIEMCY 2006. GUTEK FILM. 99'

Recenzja str. 67

TRYPTYK RZYMSKI
REŻ. MAREK LUZAR. POLSKA 2007. MONOLITH FILMS. 65'

Film eksperymentalny wokół poematu Jana Pawła II.

LISTY Z IWO JIMY
LETTERS FROM IWO JIMA

REŻ. CLINT EASTWOOD. WYK. KEN WATANABE, KAZUNARI NINOMIYA, TSUYOSHI IHARA. USA 2006. WARNER. 140'

Wojenny. Spojrzenie na bitwę o Iwo Jimę z japońskiego punktu widzenia.

ROCKY BALBOA
REŻ. SYLVESTER STALLONE. WYK. SYLVESTER STALLONE, BURT YOUNG, MILO VENTIMIGLIA. USA 2006. CINEPIX. 102'

Dramat. Sylvester Stallone po raz szósty w roli Rocky'ego Balboi, który po latach wraca na ring.

KLĄTWA 2
THE GRUDGE 2

REŻ. TAKASHI SHIMIZU. WYK. SARAH MICHELLE GELLAR, AMBER TAMBLYN, EDISON CHEN. USA 2006. VISION. 102'

Amerykańska kontynuacja głośnego japońskiego horroru.

16.03.

TUŻ PO WESELU
EFTER BRYLLUPPET

REŻ. SUSANNE BIER. WYK. MADS MIKKELSEN, SIDSE BABETT KNUDSEN, ROLF LASSGARD. DANIA-SZWECJA 2006. VIVARTO. 120'

Duńczyk, prowadzący sierociniec w Indiach, wraca do kraju, by poznać rodzinną tajemnicę, która odmieni jego stosunek do przeszłości. Nominacja do Oscara za film nieanglojęzyczny.

MILCZENIE
TYSTNADEN

REŻ. INGMAR BERGMAN. WYK. INGRID THULIN, GUNNEL LINDBLOM, BIRGER MALMSTEN. SZWECJA 1963. GUTEK FILM. 96'

Traktat o istocie więzi międzyludzkich: rozrachunek dwóch dorosłych sióstr, przebywających w pełnym dziwaków hotelu w obcym kraju.



PANI HENDERSON



PROSTO W SERCE

NORBIT



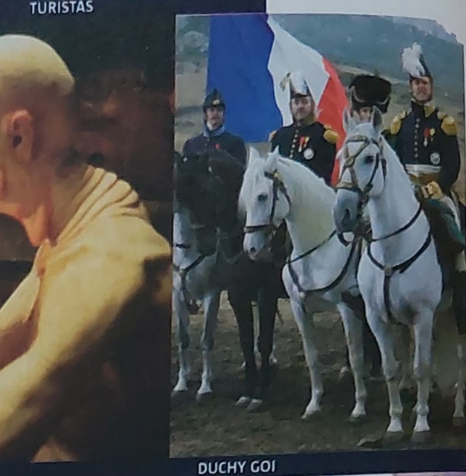
TURISTAS



CESARZOWA



LABIRYNT FAUNA



DUCHY GOI



300

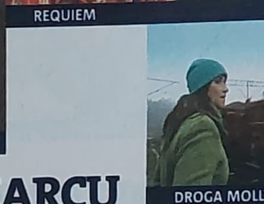


REQUIEM



GRANATOWYPRAWIECZARNY

CZŁOWIEK ROKU



DROGA MOLLY



ILUZJONISTA

repertuar. PREMIERY W MARCU

CESARZOWA
MAN CHENG JIN DAI HUANG JIN JIA
REŻ. YIMOU ZHANG. WYK. YUN-FAT CHOW, LI GONG, JAY CHOU. HONGKONG-CHRL 2006. BEST FILM. 114′
Recenzja str. 60

PANI HENDERSON
MRS HENDERSON PRESENTS
REŻ. STEPHEN FREARS. WYK. JUDI DENCH, BOB HOSKINS, KELLY REILLY. WLK. 2005. SPI. 103′
Recenzja str. 72

PROSTO W SERCE
MUSIC AND LYRICS
REŻ. MARC LAWRENCE. WYK. DREW BARRYMORE, HUGH GRANT, SCOTT PORTER. USA 2007. WARNER.
Komedia romantyczna. Piosenkarz o przebrzmiałej sławie ma w ciągu kilku dni napisać przebój dla nastoletniej gwiazdy.

DUCHY GOI
GOYA'S GHOSTS
REŻ. MILOŠ FORMAN. WYK. JAVIER BARDEM, NATALIE PORTMAN, STELLAN SKARSGARD. HISZPANIA-USA 2006. MONOLITH PLUS. 117′
Recenzja str. 68

23.03.

CZŁOWIEK ROKU
MAN OF THE YEAR
REŻ. BARRY LEVINSON. WYK. ROBIN WILLIAMS, CHRISTOPHER WALKEN, LAURA LINNET. USA 2006. MONOLITH. 115′
Komedia. Popularny komik telewizyjny zgłasza jako żart swą kandydaturę na prezydenta USA i nieoczekiwanie staje się głównym kandydatem w wyborach.

300
REŻ. ZACK SNYDER. WYK. GERARD BUTLER, VINCENT REGAN, LENA HEADEY, DAVID WENHAM. USA 2006. WARNER.
Ekranizacja komiksu Franka Millera, opisującego starożytną bitwę pod Termopilami, w której król Leonidas wraz z 300 Spartanami zatrzymał natarcie armii perskiej.

SPOSÓB NA REKINA
SHARK BAIT
REŻ. HOWARD E. BAKER, JOHN FOX. USA 2006. CINEPIX. 77′
Film animowany. Mała rybka organizuje opór mieszkańców rafy koralowej przeciwko rekinowi-bandycie.

DROGA MOLLY
MOLLY'S WAY
REŻ. EMILY ATEF. WYK. MAIREAD MCKINLEY, JAN WIECZORKOWSKI, MIROSŁAW BAKA. NIEMCY 2005. GUTEK FILM. 84′
Recenzja str. 77

GRANATOWYPRAWIECZARNY
AZULOSCUROCASINEGRO
REŻ. DANIEL SÁNCHEZ ARÉVALO. WYK. QUIM GUTIERREZ, MARTA ETURA, RAUL AREVALO. HISZPANIA 2006. VIVARTO. 105′
Dramat. Hiszpańscy dwudziestolatkowie w poszukiwaniu miłości i własnej tożsamości.

NORBIT
REŻ. BRIAN ROBBINS. WYK. EDDIE MURPHY, THANDIE NEWTON, TERRY CREWS, CUBA GOODING JR. USA 2007. UIP. 102′
Komedia. Zaręczony z monstrualną narzeczoną młodzieniec spotyka kobietę swego życia.

WIELKIE KINO
EPIC MOVIE
REŻ. JASON FRIEDBERG, AARON SELTZER. WYK. KAL PENN, ADAM CAMPBELL, JENNIFER COOLIDGE. USA 2007. CINEPIX. 96′
Komedia: pastisz eskapistycznych widowisk filmowych, opartych na efektach specjalnych.

30.03.

ILUZJONISTA
THE ILLUSIONIST
REŻ. NEIL BURGER. WYK. EDWARD NORTON, PAUL GIAMATTI, JESSICA BIEL. USA-CZECHY 2006. SPI. 110′
Recenzja str. 74

REQUIEM
REŻ. HANS-CHRISTIAN SCHMID. WYK. SANDRA HÜLLER, BURGHART KLAUẞNER, IMOGEN KOGGE. NIEMCY 2006. VIVARTO. 89′
Recenzja str. 62

TURISTAS
REŻ. JOHN STOCKWELL. WYK. JOSH DUHAMEL, MELISSA GEORGE, OLIVIA WILDE. USA 2006. BEST FILM. 94′
Horror. Grupa turystów pozostawiona sobie samej w środku brazylijskiej dżungli.

LABIRYNT FAUNA
EL LABERINTO DEL FAUNO
REŻ. GUILLERMO DEL TORO. WYK. IVANA BAQUERO, MARIBEL VERDÚ, DOUG JONES. MEKSYK-HISZPANIA-USA 2006. KINO ŚWIAT. 119′
Recenzja str. 70

NA PODSTAWIE INFORMACJI OD DYSTRYBUTORÓW. ZA ZMIANY DAT PREMIER REDAKCJA NIE ODPOWIADA

O „CZERWONYM" KRZYSZTOFA

PROSPERO I STARY SĘDZIA

FRANÇOIS AMENACER

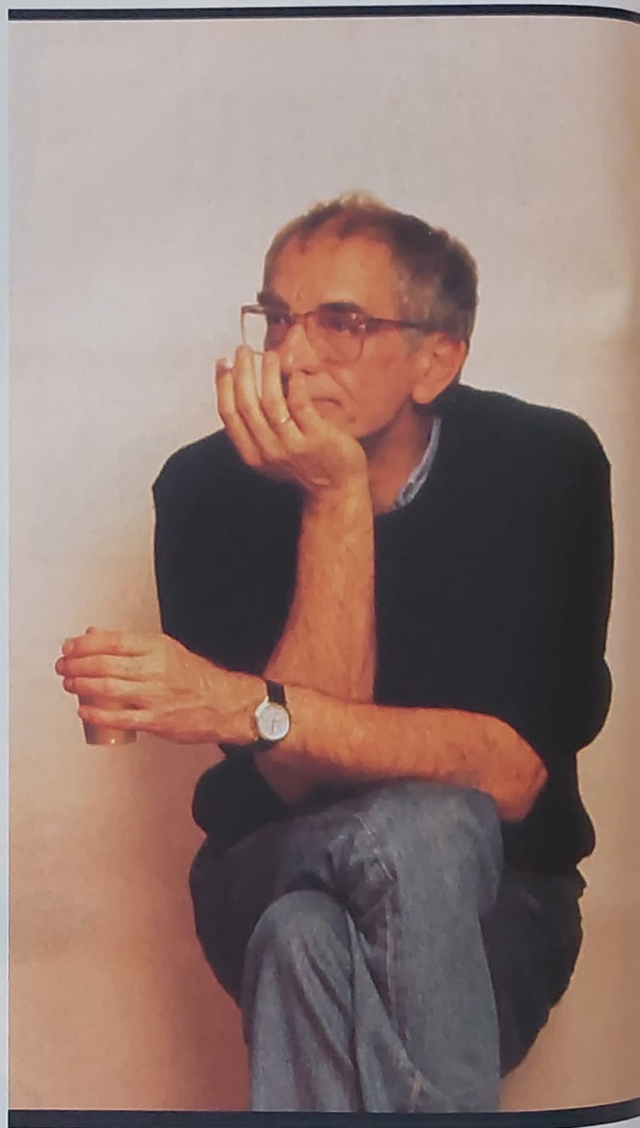
Wypada zacząć od krótkiego przypomnienia: „Burza" Williama Shakespeare'a jest historią Prospera, prawowitego księcia Mediolanu, odsuniętego od władzy i zesłanego na daleką wyspę wraz z córką Mirandą. Dzięki swoim talentom czarodzieja książę wywołuje burzę, która kieruje na wyspę jego wrogów, na czele z królem Neapolu i jego synem Ferdynandem. Ten ostatni ulega czarowi Mirandy i postanawia ją poślubić. Tą drogą Prospero odzyskuje swoje księstwo. „Czerwony" Krzysztofa Kieślowskiego jest historią starego sędziego, który zagubił sens życia; on także, w rezultacie burzy, staje się świadkiem połączenia pary swoich faworytów, co przywraca jego istnieniu harmonię. Burza otwiera dramat Shakespeare'a i zamyka film Kieślowskiego.

Warto pokusić się o posunięcie tego porównania dalej: „Burza" jest ostatnim dziełem Shakespeare'a i w pewnym sensie jego testamentem; „Czerwony" jest ostatnim filmem Kieślowskiego, świadomie przezeń wybranym do tej roli. Pokrewieństwo między „Czerwonym" a „Burzą" nie jest wyłącznie dekoracyjne; zwróciła na to uwagę Annette Insdorf (por. jej książkę „Podwójne życie, powtórne szanse. O filmach Krzysztofa Kieślowskiego" w przekładzie Anity Piotrowskiej, Znak 2001, s. 194-195, przyp. tłum.), ale nie rozwinęła tego spostrzeżenia. Oba utwory są zbudowane na analogicznych schematach fabularnych (bohaterowie, intryga, środowisko) i wyrażają te same idee (władza, magia, współczucie) – za pomocą poetyk i fabuł, które są oczywiście odmienne.

★

I film i dramat umieszczają w centrum fabuł mężczyzn u schyłku życia, zgryźliwych starców o władczych gestach, zamkniętych – na swojej wyspie (Shakespeare) bądź w domu na genewskich wzgórzach (Kieślowski). Zbliża ich ta sama pasja kontrolowania. Prospero używa do tego celu Ariela, *ducha powietrznego*; stary sędzia zadowala się podsłuchem telefonicznym. Pierwszy przebiera się do swoich sztuczek w *płaszcz magiczny*; drugi wkłada bonżurkę.

Obaj są otoczeni przez podobne grupy postaci. Prospero ma uwielbianą córkę, Mirandę, którą pragnie wydać za czarującego księcia, Ferdynanda. Stary sędzia z „Czerwonego" (Jean-Louis Trintignant) nie ma wprawdzie dziecka, za to nieustannie śledzi (przez słuchawki i przez okno) życie młodziutkiego sędziego (Jean-Pierre Lorit). W istocie, ten młody sędzia, August, mocno przypomina młodzieńca, którym był niegdyś stary sędzia; wygląda wręcz na to, że idzie po śladach starszego, by zaznać czterdzieści lat po nim tych samych uczuciowych udręk. W finale, podczas burzy na kanale La Manche, August spotka Valentine (Irène Jacob), uroczą studentkę (niczym księżniczkę), czasowo także modelkę, którą stary sędzia pokochał.



KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

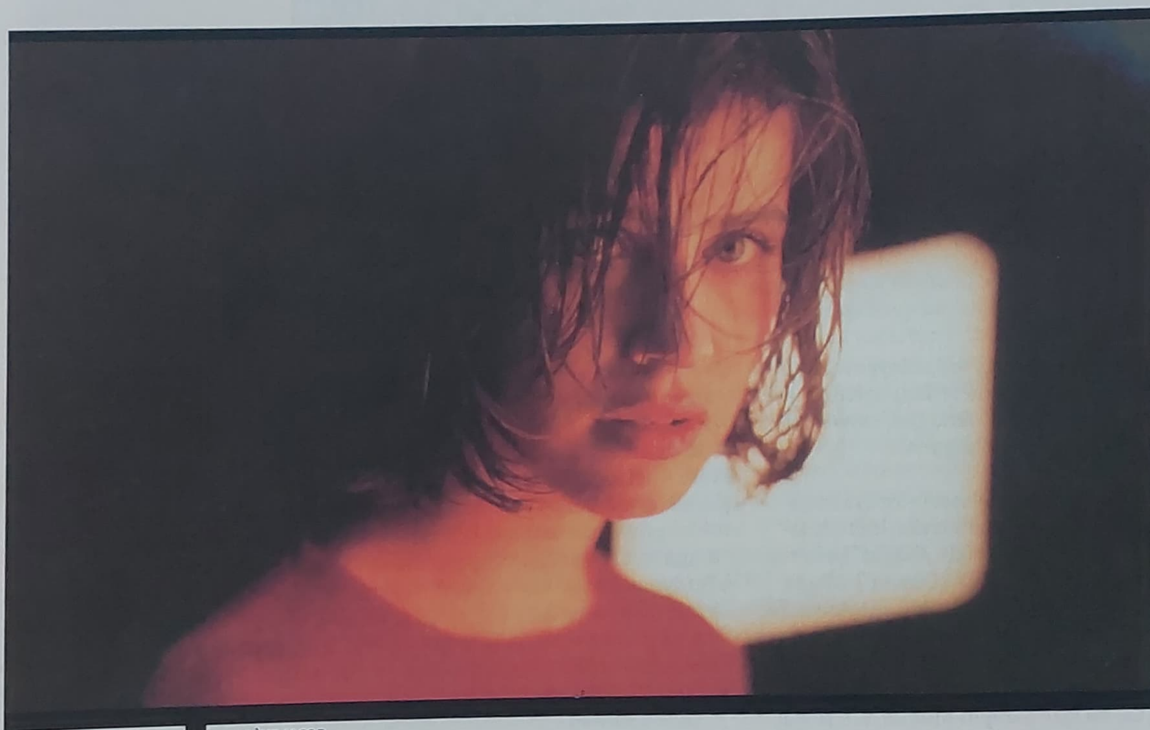
Intrygi są w obu dziełach odmienne, ale podlegają temu samemu schematowi: dwóch następujących po sobie zdrad, z których jedna się udaje, a druga nie. W „Burzy", przed rozpoczęciem sztuki, Antonio z powodzeniem zdetronizował swego brata Prospera, księcia Mediolanu; w toku akcji Sebastian usiłuje zabić swego brata Alonsa, króla Neapolu, aby zawładnąć koroną – nie udaje mu się to jednak. W „Czerwonym", w czasie zaprzeszłym filmu, stary sędzia stracił na zawsze narzeczoną na rzecz starszego i bogatszego człowieka; w filmowym czasie teraźniejszym młody sę-

KIEŚLOWSKIEGO

dzia również traci narzeczoną, która opuszcza go dla dojrzalszego i majętniejszego mężczyzny, ale sukces rywala jest krótkotrwały: jego jacht tonie podczas tej samej zamykającej film burzy, która Augustowi zapewnia pocieszycielkę w osobie Valentine.

Analogie dostrzegalne są również w ramie, w której rozgrywają się obie historie. Tworzy ją w obu wypadkach świat zaczarowany, namalowany z homeryckim liryzmem przez Shakespeare'a, z dokumentalną powściągliwością przez Kieślowskiego, pełen czarownych dźwięków i obrazów, motywów i miejsc.

Wyspa ta jest pełna dźwięków,
Głosów i słodkich pieśni, które cieszą,
Nie szkodząc wcale. Czasem strun tysiąca
Brzęk słyszę wokół siebie; czasem głosy,
Które, choć ze snu bym powstał długiego,
Ukołysałyby mnie znów: a we śnie
Ujrzałbym, jak się nade mną otwiera
Morze obłoków, ukazując skarby,
Które niebawem spadną na mnie; wówczas
Zbudzony, znów chcę zasnąć.
(akt III, scena 2, cytaty z „Burzy" w przekładzie Macieja Słomczyńskiego)



IRÈNE JACOB

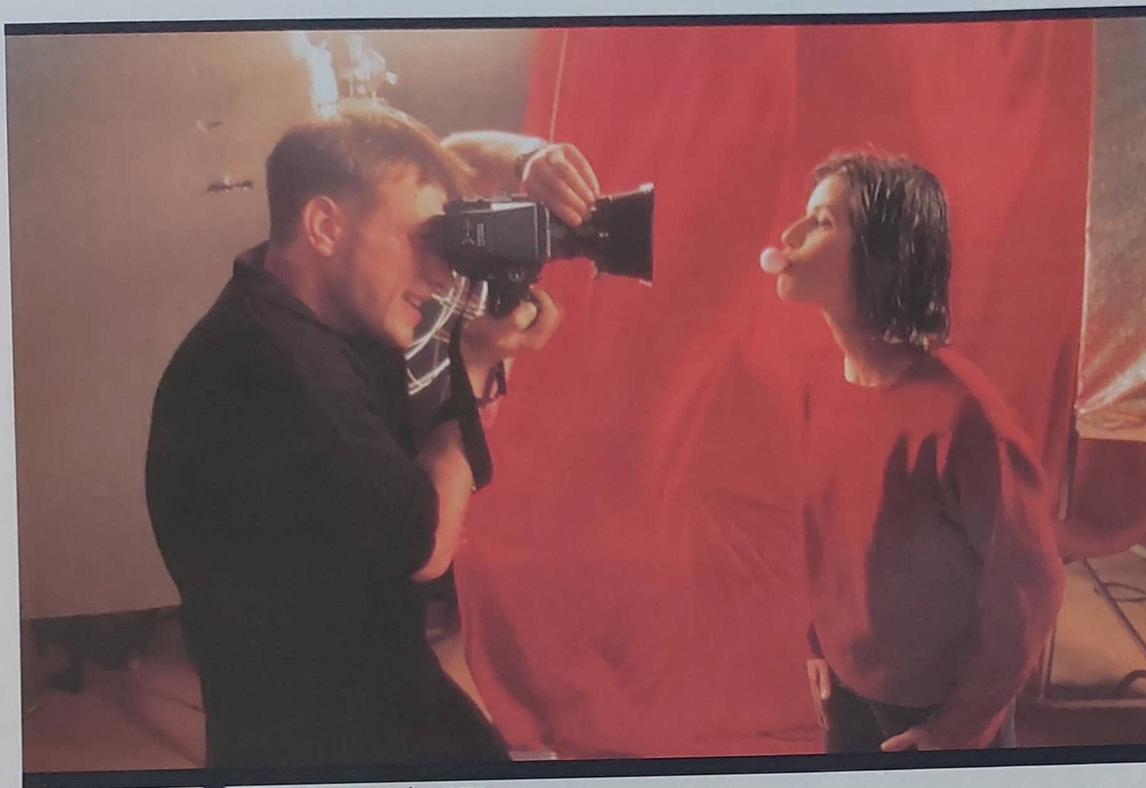
★

CZAROWNE DŹWIĘKI I OBRAZY. Niezwykła jest zwłaszcza ścieżka dźwiękowa „Czerwonego", utworzona z przemieszania muzyki symfonicznej, odgłosów syreny okrętowej i buczenia elektronicznego. Początkowi filmu towarzyszą harfa, obój i sopran, mieszające się z odgłosami miejskiego otoczenia. Podczas pierwszej wizyty Valentine u sędziego słychać bolero i szelest wirujących liści, który zapowiada finałowy cyklon. Na długo przed burzą w centrum Genewy odzywa się syrena okrętowa, ustanawiając łączność z dalszym ciągiem fabuły. Dźwiękiem dominującym w filmie jest szum fal radiowych, przebiegający wzdłuż kabli w czołówce, towarzyszący scenom w domu starego sędziego i włączający się do końcowego huraganu. Mutatis mutandis, dokonany przez Kalibana opis wyspy Prospera harmonizuje z ospałym światem starego sędziego:

Podstawą estetyczną całej tej harmonii jest zasada powtórzenia. Jedne reflektory samochodowe zapalają się, inne gasną, po stłuczonych szklankach zjawiają się zgniecione kubki, takie same czerwone wisienki widnieją na jogurcie i na szafie grającej itp. Te powtórzenia zapowiadają za każdym razem paralelizm losu bohaterów.

CZAROWNE MIEJSCA. Prospero żyje w grocie. Stary sędzia sypia nie na wyspie wprawdzie, ale w labiryntowej kryjówce pod niskim sufitem. Tak u jednego, jak u drugiego książki, *waleczne przyrządy*, są dominującym elementem dekoracji. Podczas gdy wyspa Prospera jest domeną Ariela i innych duchów, szwajcarskie schronienie także jest zamieszkałe, ale na sposób bardziej nowoczesny: nieoczekiwanie spalają się żarówki, trzaskają drzwi, tłuką się szyby. Nawet szafa grająca w barze, do którego zachodzą August i Va-

O „CZERWONYM" KRZYSZTOFA



SAMUEL LE BIHAN, IRÈNE JACOB

lentine, ma w sobie coś magicznego: monety wypadają z niej, gdy sprawy przybierają zły obrót. Zarówno w genewskim ogrodzie, jak w posiadłości Prospera, są chwile *ładnego światła* (jak mówi stary sędzia) czy *wielkiego światła* (według słów Kalibana).

CZAROWNE MOTYWY. Magiczne właściwości Prospera mają klasyczną naturę. Wywodzą się od Homera: muzyka, która znie-wala i paraliżuje, niczym śpiew syren (Pieśń XII „Odysei"), nie mó-wiąc już o wykorzystywaniu wiatrów (Pieśń X „Odysei"). Magia w „Czerwonym" ma nowocześniejszy charakter. Jest nieokreślona. Wynika bardziej z nagromadzenia zbiegów okoliczności niż z widocznego przekroczenia praw fizyki. Widzimy na przykład, jak August i Valentine mijają się w kolejnych scenach nie zwracając na siebie uwagi. Spotykają się na tym samym promie, nie znając się, żeby odbyć wspólną podróż przez kanał, brzemienną w konsekwencje. Życie Augusta wydaje się wierną kopią losu starego sędziego, w szczęściu i nieszczęściu: w odstępie pół wieku, jednemu i drugiemu udaje się zdać egzamin dyplomowy dzięki nauczeniu się kilku zdań z książki otwartej na przypadkowej stronie; obaj mają o dwa lata od siebie starsze jasnowłose narzeczone, które rzucają ich dla dojrzalszych partnerów; obaj, bez powodzenia, podążają za swoimi utraconymi ukochanymi aż do Anglii. Obaj mają psy, które porzucają, a potem odzyskują; obaj noszą szelki. Stary sędzia zna udręki swego młodszego następcy z najdrobniejszymi szczegółami, nie wiadomo jednak skąd: drogą obserwacji i dedukcji – czy dlatego, że posiada zdolność ich zażegnywania?

★

To przykład dwuznaczności „Czerwonego", którego temat wyznaczają pojęcia analogiczne do „Burzy", wyrażane jednak w odmienny sposób: władza, magia, współczucie. Podczas gdy w „Burzy" magia jest instrumentem odzyskiwania władzy, a współczucie odgrywa jedynie rolę zdobniczą – w „Czerwonym" współczucie stanowi przedmiot i zarazem główny motor akcji; jeśli magia starego sędziego jest na usługach jakiejś władzy, to jest to zaledwie władza nad fabułą.

W dramacie Shakespeare'a Prospero posiada talenty magiczne, które Ariel wprowadza w czyn. Użytek, jaki robi z tej magii, jest jednak w najwyższym stopniu realistyczny: chodzi mu o odzyskanie księstwa i umieszczenie córki Mirandy na tronie Neapolu. Osiąga to, organizując grupę interesów wokół połączenia Mirandy z Ferdynandem. Ponieważ król Neapolu widzi w tym związku okazję do powiększenia swojego dziedzictwa, może jedynie przystać na to rozwiązanie. To imperatyw kategoryczny władców, który Miranda trafnie streszcza, przyłapując narzeczonego na oszukiwaniu w szachach:

Gdyby stawką
Były królestwa, pewnie byś mnie ograł,
A ja uczciwą grą bym to nazwała. (Akt V, scena 1)

Miranda używa języka *realpolitik*, mimo to uosabia w sztuce współczucie. Jak mówi jej ojciec, jest ona *samym współczuciem, tkniętym do żywego; O, jak cierpiałam z tymi cierpiącymi, których ujrzałam!* (akt I, sc. 2) – mówi o sobie księżniczka. Przekonuje więc ojca, by zabiegał – jeśli dotąd tego nie zrobił – o rozwiązanie polityczne (dogadanie się z nieprzyjaciółmi), bardziej niż militarne (zabicie ich). Prospero, podobnie zresztą jak Ariel, jest zapewne również zdolny do litości (por. akt V, sc.1). Przebaczenie zajmuje tym samym ważne miejsce w sztuce. Ale prawdziwą sprężyną działania ograbionego księcia wydaje się raczej książęcy odruch odzyskania utraconej władzy. Magia staje się instrumentem powodzenia w tym dziele. Jeśli w finale Prospero decyduje się zniszczyć jej narzędzia, to dlatego, że spełnia się projekt matrymonialny.

W „Czerwonym" równowaga pomiędzy władzą, magią a współczuciem osiągnięta zostaje zupełnie inaczej. Najpierw, cudotwórcze właściwości starego sędziego nie są oczywiste. Co prawda otoczenie, w jakim się obraca, ma pewne cechy cudowno-

KIEŚLOWSKIEGO



SEKWENCJA POKAZU MODY

ści. Stary sędzia potrafi manipulować ludźmi i przy pierwszym obejrzeniu filmu podejrzewa się, że próbuje on zaczarować Valentine. Udaje mu się to zresztą w pewnym stopniu, czego dowodzi scena, w której opowiada jej, że widział ją we śnie, gdy *miała 50 lat i była szczęśliwa*; Valentine przypisuje mu w tym momencie dar jasnowidzenia. No i przede wszystkim jest burza. Prognoza zapowiadała przecież *pogodę zapewnioną*. Co ciekawe, to sędzia – przed wyjazdem Valentine do Anglii – namówił ją na kupienie biletu na prom. Podał jej godzinę podróży. Niewiarygodny przypadek: August odnajduje się na tym samym pokładzie. Prom tonie. Obserwujący dramat w telewizorze sędzia nie wydaje się ani odrobinę poruszony katastrofą, ani też zaskoczony faktem, że Valentine i August znajdują się w gronie kilkorga ocalonych. Widz odnosi wrażenie, że ten stary człowiek sam to wszystko wykombinował – prawdziwy czarodziej albo alegoria Kieślowskiego jako autora (podobnie jak Prospero, który w Epilogu „Burzy" uosabia demiurga rezygnującego ze swoich sztuczek, czyli Shakespeare'a żegnającego się z publicznością) – nie jest to jednak do końca pewne.

Ale czy to jest najważniejsze pytanie? Naprzeciw tego mizantropa-podglądacza (i może zarazem jasnowidza) sytuuje się Valentine, która – jak Miranda – jest samym współczuciem. To dlatego opiekuje się ona psem Ritą, to dlatego odwiedza sędziego i staje się świadkiem jego mizantropii: mieszaniny abnegacji, infantylizmu i cynicznego manipulatorstwa. Valentine odwiedza go po jego upadku, pociesza go w jego goryczy. Stary człowiek wyznaje Valentine swoją niezdolność do wybaczania i wydaje się odczuwać żal z tego powodu. Można odnieść wrażenie, że kontakt z dziewczyną przywraca mu rację istnienia. Jak mówi Shakespeare, *ze zbłąkanego, którym był, staje się ponownie sobą*. Motorem akcji w „Czerwonym" nie jest ani poszukiwanie władzy, ani (niepewna zresztą) magia, ale współczucie, którego głęboką definicję daje tu Kieślowski. Po tym, jak Valentine mówi do sędziego: *Nad panem można się tylko zlitować*, ten ostatni zauważa po pewnym czasie: *Mówiła pani o litości. Potem pomyślałem, że to było obrzydzenie*. Valentine zgadza się; prawdą jest bowiem, że litość staje się współczuciem jedynie wówczas, kiedy towarzyszy jej przezwyciężenie niesmaku.



★

Tak jak magia Szekspirowskiego Prospera nie jest magią starego sędziego z filmu Kieślowskiego – pierwsza jest oczywista, druga niejasna – podobnie też różnią się poetyki obu utworów. Poetyka dzieła Shakespeare'a opiera się na bogactwie słów, rytmów i obrazów. Nikt lepiej od Kalibana nie wyraża czaru Szekspirowskiej poezji. Dzieje się tak zapewne dlatego, że jest on istotą nieokrzesaną, *wymyślnym potworem*, o ogromnie wyostrzonych zmysłach. Lepiej niż ktokolwiek w sztuce opisuje on wyspę pełną odgłosów, a także jej naturalne piękno:

Daj, bym cię powiódł tam, gdzie ulęgałki
Rosną; orzechy ziemne pazurami
Będę wyrywał dla ciebie. I gniazda
Sójek ukażę, a także nauczę,
Jak chwytać w sidła marmosety; pójdę
Wraz z tobą w miejsca, gdzie orzechów kiście
Zawisły; czasem znad brzegów skalistych
Małże przyniosę ci. Czy pójdziesz ze mną? (Akt II, sc. 2)

Poetyka Shakespeare'a opiera się na tym typie realnej *obecności* rzeczy i uczuć, którą zapewnia prestiż słów – olśniewające nasycenie tekstu. Pełnia ta odbija się w intrydze, która od początku sztuki obdarza Prospera taką władzą, że jego końcowy triumf jest całkowicie przewidywalny. Opowiadana historia pozbawiona jest cienia tajemnicy, nawet tej tajemnicy chwilowej, która wywołuje *suspens*: intryga jest szyta białą nicią szczęścia. Natomiast poetyka Kieślowskiego opiera się raczej na *nieobecności*. Znaczący jest pod tym względem przewód myślowy Jean-Louis Trintignanta z wywiadu na temat tworzenia postaci starego sędziego: aktor opowiada, że nie mógł zrozumieć, dlaczego Kieślowski w jednej z ostatnich scen filmu kazał mu zachęcić Valentine do podróżowania promem; nie chciał pytać o to reżysera, bo ten zapewne by tego nie wyjaśnił; wszak Kieślowski – podsumowuje aktor – to poeta.

„Czerwony" to amfilada niewytłumaczalnych zbiegów okoliczności i dziwacznych wydarzeń, zwieńczona przez nieprawdopodobne ocalenie z katastrofy. Ten finał to – jak się wydaje – preludium trwałego szczęścia, które stary sędzia przeżyje w zastępstwie, per procura (odpowiednik współczucia). Podobnie Prospero – pozwalając sobie na przebaczenie – odnajduje czasową moc zastępczą, poprzez szczęście córki i zięcia. Ale zagadka, którą ustanawia film i która stanowi o jego *czarze*, nie kryje się we wszystkich tych tajemnicach, w wahaniu między przypadkiem a magią. Zagadka umieszczona jest raczej w tym *umorzeniu*, które przenosi współczucie dziewczyny na starego sędziego i które sprawia, że ten *zbłąkany, staje się ponownie sobą*. Film kończy się obrazem oszołomionej twarzy Valentine.

Krzyk
znieruchomiały na jej wargach
jej spojrzenie wlepione
w coś
Otchłań ominięta
Muszą minąć lata
oznajmia spokojnie
obojętny
głos
Nim odnajdzie swój oddech
osaczony ptak
przyparty do świtu
Ona sama
wyciągnięta z wody

(François Amenacer, z tomu Silex 1, Ed. Gérard Klopp, Paris 1996)

Przekład z języka francuskiego TADEUSZ LUBELSKI

WSZYSTKIE ZDJĘCIA: PIOTR JAXA

Oryginał powyższego artykułu, autorstwa znanego francuskiego poety i eseisty François Amenacera, zatytułowany „A propos de *Rouge* de Kieslowski: Prospero et le vieux juge", ukazał się w miesięczniku „Positif" (nr 548) w październiku 2006 roku. Dziękujemy Autorowi i Redakcji za zgodę na druk przekładu.

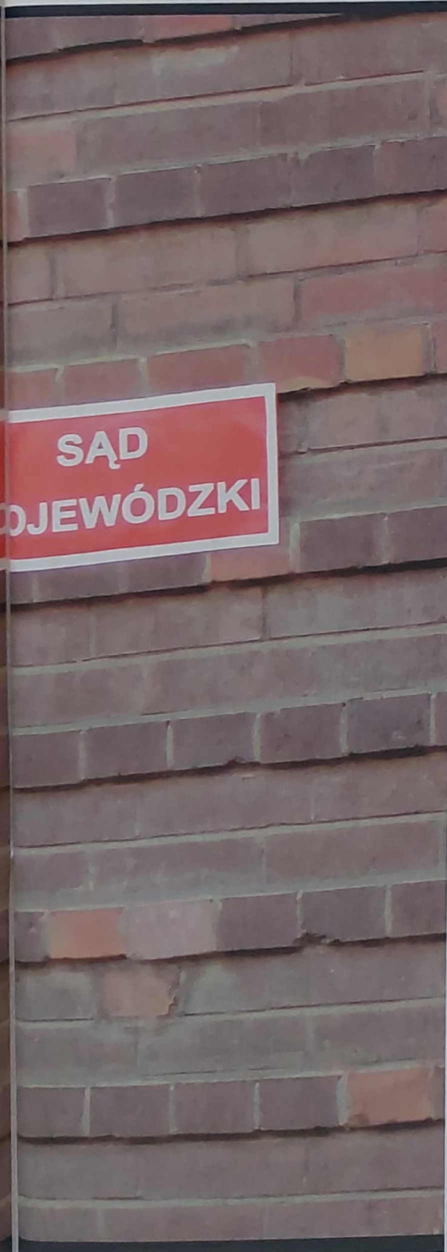
wydarzenia

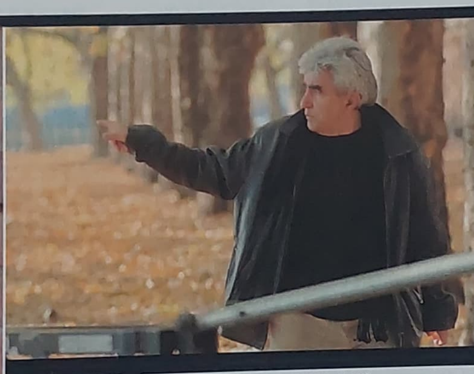


JAN ENGLERT, JAN FRYCZ

SĄD, CZYLI GRA POZORÓW

Z WIESŁAWEM SANIEWSKIM ROZMAWIA PIOTR ŚMIAŁOWSKI




REŻYSER WIESŁAW SANIEWSKI

– Kanwą scenariusza wchodzącego na ekrany kin „Bezmiaru sprawiedliwości" jest autentyczny proces sądowy z początku lat 90. Mężczyznę oskarżonego o zamordowanie swojej kochanki skazano wówczas na 25 lat więzienia, mimo że nie było żadnych bezpośrednich dowodów jego winy. Jak trafił pan na tę sprawę?

– To raczej sprawa trafiła na mnie. Pod koniec lat 90. zadzwonił do mnie wrocławski aktor z propozycją spotkania z adwokatem, który ma do opowiedzenia ciekawą historię. Kilkanaście spotkań z mecenasem Andrzejem Malickim stało się podstawą moich prac nad scenariuszem. Proces opierał się wyłącznie na poszlakach, a wyrok skazujący był m.in. próbą ukrycia błędów i zaniedbań policji w czasie śledztwa. Historia wydała mi się interesującym materiałem na film, który pokazywałby przede wszystkim, kim są ludzie ferujący wyroki, ich stan ducha, a także był próbą odpowiedzi na pytanie, czym tak naprawdę kierują się przy podejmowaniu decyzji. Początkowo nie miałem jednak pomysłu dramaturgicznego, formalnego, dlatego wahałem się czy powinienem ten projekt kontynuować. W końcu znalazłem formę i uznałem, że jestem gotów zmierzyć się z tematem. Na tę decyzję wpłynęły także moje wcześniejsze obserwacje z innych procesów, które uświadomiły mi, że dla sądu nazbyt często nie liczą się oskarżeni i sprawiedliwy wyrok. Liczą się różne interesy. Byłem na przykład świadkiem rozprawy, w której osoba pokrzywdzona w wypadku i ewidentnie niewinna musiała zostać skazana, ponieważ sprawcą był mundurowy. Podobne przypadki zdarzają się na wszystkich szczeblach – od sądów rejonowych po Sąd Najwyższy, gdzie dochodzi do sytuacji kuriozalnych: sprawy przekazane z niższych instancji są już tak *skażone* przekłamaniami i błędnymi interpretacjami, że nie może być mowy o sprawiedliwym wyroku. To przerażające, zwłaszcza gdy oskarżonemu zagraża najwyższy wymiar kary.

– Publikując w 2002 roku scenariusz „Bezmiaru sprawiedliwości" w „Dialogu", napisał pan, że współpracujący z panem adwokat w autentycznym procesie był oskarżycielem posiłkowym. Muszę przyznać, że biorąc pod uwagę pana krytyczny stosunek do wyroku w tej sprawie i działania wymiaru sprawiedliwości, ta współpraca zaskakuje; mogłoby się wydawać, że współpracował pan z kimś, kto musiał mieć przeciwny do pańskiego pogląd na tę sprawę.

– Scenariusz napisałem sam, choć bez porad ze strony konsultantów nie zaistniałby w tym kształcie. W kwietniowym numerze „Dialogu" opublikowano dyskusję o naszym tekście. Rozmówcy zauważyli, że wymiar sprawiedliwości jest mocno steatralizowany: każdy prawnik ma w procesie do zagrania jakąś wyznaczoną rolę, przy czym np. adwokat może być zarówno obrońcą, jak i oskarżycielem posiłkowym. Andrzej Malicki jako zawodowy adwokat przyjął rolę oskarżyciela posiłkowego, bo została mu zaproponowana. Działał jako rzecznik zamordowanej, wynajęty przez jej rodziców, i starał się wywiązać z tego zadania jak najlepiej, a więc oskarżał z całą mocą. To on wpadł na pomysł, żeby zasugerować sądowi podwójne morderstwo, ponieważ ofiara była w ósmym miesiącu ciąży. >


MARIETA ŻUKOWSKA, ARTUR ŻMIJEWSKI

– Czy kontaktował się pan jeszcze z jakąś osobą, która brała udział w tym procesie?

– Nie. Wystarczyły mi udostępnione dokumenty, ponieważ z góry założyłem, że fakty, którymi będę dysponował, posłużą mi jedynie za bazę do scenariusza, czyli historii fikcyjnej. Nie chciałem, żeby film był dokładnym odtworzeniem procesu, ani tym bardziej, żeby dawał odpowiedź na pytanie czy oskarżony był winny, czy nie. „Bezmiar” jest wyłącznie moim subiektywnym spojrzeniem na pewne aspekty działania wymiaru sprawiedliwości i funkcjonowania w nim ludzi.

– Spojrzenie, które na ekranie przybrało ciekawą formę: mecenas Michał Wilczek opowiada trzykrotnie o rozprawie Łukaszowi, młodemu człowiekowi, który ukończył studia prawnicze, lecz waha się, czy podjąć pracę w tym zawodzie. W każdej z *odsłon* aktorzy i ich postaci grają inne role w procesie. Trzecia *odsłona* – wymuszona przez Łukasza – ujawnia dotychczasową nieuczciwość Wilczka.

– Szukałem możliwości opowiedzenia całej historii w taki sposób, by nadać jej *trójwymiarowość, przestrzenność*. Chciałem bowiem uniknąć pułapki filmu stricte publicystycznego. Zależało mi bardziej na pokazaniu ludzi, ich natury, a w mniejszym stopniu mechanizmów. Zrealizowanie trzech uzupełniających się wersji tej samej historii pozwoliło zawrzeć w filmie wszystko, na czym mi zależało, a jednocześnie skonfrontować dwuznaczność Wilczka, doświadczonego adwokata, z pewną naiwnością Łukasza i jego pasją dążenia do prawdy.

– Łukasz wydaje się człowiekiem trochę nie z tego świata. Najlepiej widać to w scenie, gdy mówi Wilczkowi, że chciałby fotografować drzewa, bo czuje w nich jakąś niezbadaną siłę. Wilczek oczywiście śmieje się z tej jego pasji.

– Rozumiem go, sam od lat interesuję się astrofizyką i fizyką kwantową, gdzie występują zjawiska nie mające nic wspólnego z tzw. doświadczeniem życiowym. Mottem dla Łukasza mogłaby być sentencja *wątpię, więc jestem*. Prawo tymczasem kieruje się najczęściej uproszczoną wizją świata, czarno-białą. On ma wątpliwości, dlatego w niego wierzę, również jako w przyszłego prawnika. Wierzę, że nikogo nie skrzywdzi. Wilczek, opowiadając trzy historie, toczy z Łukaszem swoistą grę pozorów, uświadamia mu pośrednio, że często właśnie na grze pozorów opiera się działanie całego wymiaru sprawiedliwości. Chłopak podejmie tę grę, wierząc, że zmieni jej reguły. To dla mnie ważny i optymistyczny moment filmu.

– Skąd pomysł, żeby tę grę pozorów, która w scenach rozmów Wilczka i Łukasza była bardzo wyraźna, wzmocnić jeszcze – pojawiającym się jako odrębne stylistycznie wtrącenie – nawiązaniem do „Powiększenia” Antonioniego, filmu o zacieraniu się granicy między tym, co realne i pozorne?

– Scena z „Powiększenia” jest jedną z najlepszych symbolicznych scen w historii kina. Co więcej, jej treść idealnie przystaje do „Bezmiaru sprawiedliwości”. Miałem oczywiście obawy czy nawiązanie do „Powiększenia” nie będzie obcym ciałem. Pomyślałem jednak, że skoro Łukasz interesuje się fotografią, na pewno zna i lubi ten film. Na początku naszej opowieści to nawiązanie pojawia się tylko jako jego sen. Lecz w momencie podejmowania przez bohatera ważnej, być może życiowej decyzji – jest przypomnieniem sobie przez niego snu, niemalże realną sytuacją. Podnosząc niewidzialną piłkę i odrzucając ją, Łukasz nie tylko zapowiada decyzję, ale także pokazuje, że jest świadom gry pozorów i że gotów jest w niej uczestniczyć. Wierzę, że chce to zrobić, żeby coś zmienić, choćby mechanizmy funkcjonowania wymiaru sprawiedliwości.

– Te mechanizmy – a więc w istocie ścieranie się różnych zewnętrznych interesów – przedstawił pan w swoim filmie jako jeden z czynników decydujących o wyniku rozprawy. Powstał obraz procesu, w którym pozorne dążenie do sprawiedliwego wyroku wiąże się z koniecznością zaspokojenia po drodze tylu oczekiwań osób trzecich, że widz może zapomnieć, w jakiej naprawdę sprawie toczy się proces. Część widzów na pewno przeniesie także swoje przemyślenia o działaniu wymiaru sprawiedliwości w tym pojedynczym procesie na bardziej ogólny poziom oceniający pracę sądownictwa. Czy jest pan zatem całkowicie pewien siły swoich argumentów i czy nie obawia się pan, że w swojej interpretacji przebiegu tego procesu posunął się za daleko?

– Nie ma to znaczenia. Film fabularny, choć oparty na faktach, jest fikcją. Znam sytuacje dużo bardziej drastyczne niż te, które przedstawiłem, kiedy to właśnie przedstawiciele prawa *posuwają się za daleko*.

– Krzysztof Krauze opowiadał mi niedawno, jak zachował się skład sędziowski wobec dwóch mężczyzn, którzy byli pierwowzorami bohaterów „Długu”. Wobec przekonania opinii publicznej, że powinno się ich uniewinnić, sędziowie jakby świadomie wbrew tym opiniom nie zgodzili się na skrócenie im kary, żeby nikt nie mógł powiedzieć, że wymiar sprawiedliwości uległ naciskom z zewnątrz.

– Owa sędzia z filmu, kochanka Wilczka, twierdzi dokładnie tak samo: skoro dziennikarze już wydali za nich wyrok uniewinniający, sędziowie muszą oskarżonego skazać. Poza tym para sędziowska żyje w podobnym związku jak oskarżony i zamordowana. A więc wydany przez nich wyrok uniewinniający mógłby zostać zinterpretowany przez środowisko prawnicze jako chęć usprawiedliwienia własnego postępowania.

– W sposobie ukazania przebiegu rozprawy w „Bezmiarze sprawiedliwości” zwróciła moją uwagę jeszcze jedna rzecz: w sądzie, gdzie wszystkie wnioski powinny opierać się na dowodach, na każdym kroku dyskutuje się z oczywistymi faktami, które zostają ostatecznie przeinaczone i przeinterpretowane.

– Bo w sądzie, mam takie nieodparte wrażenie, większe znaczenie niż same fakty ma ich interpretacja. Największych przekłamań dopuszczają się biegli sądowi, którzy – co gorsza – w przypadkach, gdy sędzia nie zna się w ogóle na badanej materii, stają się praktycznie wyrocznią. Możliwości nadużyć w sądzie są więc ogromne...

– ...a pański film podkreśla, że prawo, nawet jeśli dobre, nie niesie ze sobą sprawiedliwości.

– Sprawiedliwość i prawo to dwie zupełnie różne rzeczy, które nie zawsze idą ze sobą w parze. Prawo jest jedynie drogą do sprawiedliwości, ale czasami staje się narzędziem manipulacji. Dlatego kolejne zmiany istniejących przepisów prawa nie polepszą sytuacji. W sądach musi zacząć obowiązywać zasada elementarnego poczucia uczciwości i odpowiedzialności sędziów, prokuratorów, ławników i biegłych.

– Sceptycyzm ławniczki, granej przez Ewę Błaszczyk, wobec wydania wyroku skazującego bez bezpośrednich dowodów, pozwala widzieć w niej pańskie alter ego. Ona mówi jednak na końcu, że oskarżony jest winny, chociaż widzimy, że ma poważne wątpliwości. Czy to także pańska opinia w tej sprawie?

– Nie całkiem. W tej postaci zawarłem rzeczywiście wiele moich przemyśleń o procesie, ale nie chciałem ustami ławniczki wygłaszać mojej opinii o winie lub niewinności oskarżonego. Ławniczka czuje, że jest winny, ale wobec braku dowodów uważa, że należałoby go oczyścić z zarzutów. Ja mam więcej wątpliwości co do winy oskarżonego. Dowody niewinności, które pokazuję, nie wyjaśniają sprawy. Stają się tylko kolejną wątpliwością, przemawiającą na korzyść oskarżonego.

– Niedługo przed rozpoczęciem zdjęć do „Bezmiaru sprawiedliwości” ten mężczyzna został jednak ułaskawiony przez prezydenta Kwaśniewskiego, co zresztą zasygnalizował pan w swoim filmie. Lecz ułaskawieniu – po-

dobnie jak samej rozprawie – towarzyszyły pewne wątpliwości natury prawnej...

– Przypomnijmy, że mówimy w tej chwili o prawdziwej postaci, a nie fikcyjnej, z mojego filmu. Skazany może się starać o darowanie reszty kary dopiero po odsiedzeniu połowy wyroku. W tym wypadku skazanego na 25 lat więzienia ułaskawiono wcześniej. Tę decyzję podważał bodaj także ówczesny minister sprawiedliwości, Lech Kaczyński. Myślę, że najistotniejszym elementem tamtego ułaskawienia była powracająca kwestia braku dowodów.

– Wrócę jeszcze do postaci mecenasa Wilczka. Jego dwie pierwsze historie można potraktować nie tylko jako kłamstwa nieuczciwego człowieka, który chce siebie wybielić. To być może także forma niewyrażonego wprost marzenia o tym, jakim chciałby być prawnikiem.

– Myślę, że Wilczek nie jest nieuczciwy, lecz słaby. Opowiadając dwie pierwsze historie, nie tyle chce siebie wybielić, co ukryć się za życiorysami innych. On się zwyczajnie boi prawdy.

– A więc, chociaż dwie pierwsze historie, które opowiada, są nieprawdziwe, Wilczek staje się jednak jedną z niewielu postaci pańskiej historii, której pan broni.

– Decyzja, by mimo braku dowodów wydać wyrok skazujący, była dla niego bardzo trudna. Po latach wie już, że podjął złą decyzję i popełnił życiowy błąd. Zapłacił za to porażką w życiu osobistym. Wilczek nie potrafił spojrzeć sobie w twarz. Dopiero spotkanie z Łukaszem spowodowało, że odważył się przyjrzeć sobie i swojemu życiu. Bronię go, ponieważ nie jest człowiekiem złym do szpiku, lecz zwyczajnie człowiekiem przegranym.

ROZMAWIAŁ PIOTR ŚMIAŁOWSKI

O FILMIE „BEZMIAR SPRAWIEDLIWOŚCI” PISALIŚMY JUŻ W NUMERZE 2/07 („NADZÓR NAD SPRAWIEDLIWOŚCIĄ” STR. 35), DZIŚ WYWIAD Z REŻYSEREM, RECENZJA W NASTĘPNYM NUMERZE.



WIĘCEJ O FILMIE ORAZ **WYWIADY Z TWÓRCAMI** W MAGAZYNIE AKTUALNOŚCI FILMOWYCH **– NA EKRANIE I NA PLANIE** – W TELEWIZJI KINO POLSKA. EMISJA 4 I 11 MARCA, GODZ. 20.00

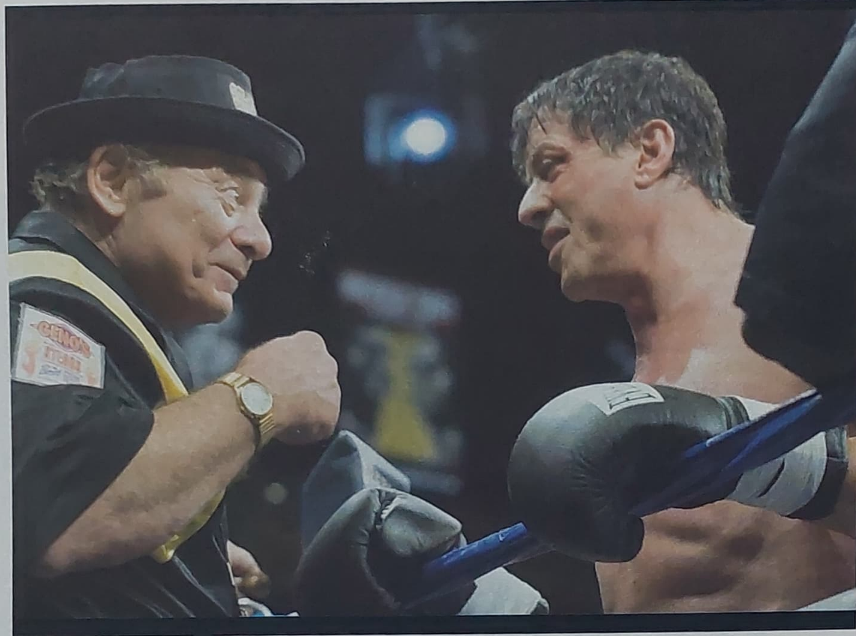


ROBERT OLECH

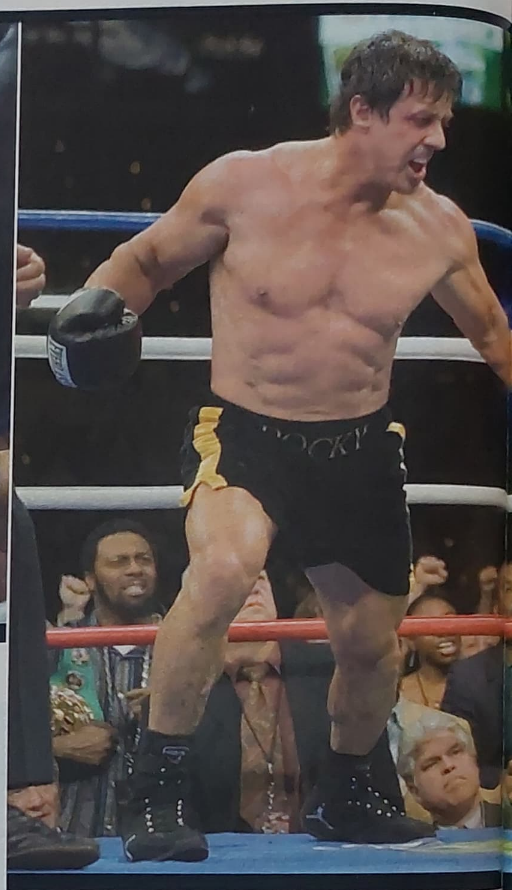
JAN FRYCZ, JAN ENGLERT, MARIA PAKULNIS

ROCKY:

KAMIL RUDZIŃSKI



BURT YOUNG I SYLVESTER STALLONE



Kultura masowa nie może obyć się bez idoli. Ale należy pamiętać, że jakkolwiek każdy idol ma do spełnienia w popkulturze określoną rolę, nie każdy idol zostaje bohaterem. Sylvester Stallone, jeden z najlepiej opłacanych współczesnych aktorów filmowych, zyskał rozgłos dzięki rolom bohaterów kina akcji. Ale animatorzy kultury masowej nie wyznaczyli mu wcale roli bohaterskiej. Wręcz przeciwnie – mimo milionów otrzymywanych za każdą rolę, dla wielu Stallone pozostaje symbolem obciachu. Niesłusznie.

Łatwo śmiać się z Sylvestra Stallone. John Wilson, pomysłodawca nagród Złotej Maliny – wyróżnienia dla najgorszych dokonań hollywoodzkich – w swym przewodniku „The Official Razzie Movie Guide" umieszcza go na drugim miejscu – obok Josepha Cottena – pod względem obecności w najbardziej nieudanych filmach świata. Swoją pozycję na tej liście Stallone zawdzięcza rolom w filmach „Klub Rhinestone" (znany także polskim telewidzom jako „Śpiewać każdy może"), „Rambo II" i „Specjalista". Wprawdzie pierwszą pozycję na liście zajmuje Ernest Borgnine z czterema tytułami, ale to właśnie Sylvester Stallone został uhonorowany Złotą Maliną dla najgorszego aktora stulecia – z uzasadnieniem *za 99,5% wszystkiego, czego kiedykolwiek dokonał*. Istotnie, z dziesięcioma Malinami otrzymanymi za role (pięciokrotnie oraz za najgorszy duet – z Sharon Stone w „Specjaliście"), scenariusz, reżyserię, dokonania dekady (lata 80.) i stulecia przy 19 nominacjach może uchodzić za najbardziej obciachową osobowość współczesnego kina.

Skąd ten prześmiewczy ton w opiniach na temat dorobku Sylvestra Stallone? Cóż, przecież mimo filmografii sięgającej 60 ról aktorskich, 20 zrealizowanych własnych scenariuszy i sześciu – jak dotąd – samodzielnie wyreżyserowanych obrazów, zapisał się w pamięci jako aktor w zasadzie jednej roli. Ta rola to Rocky. Stallone nie chciał odstąpić swego scenariusza bez gwarancji, że to on zagra postać tytułową i dopiął swego. Kiedy „Rocky" wszedł na ekrany, Roger Ebert, guru amerykańskiej krytyki, napisał, że narodził się nowy Marlon Brando. Dziś zdanie to bywa cytowane jako wyjątek potwierdzający regułę, że Ebert nie myli się nigdy. Kiedy przegląda się filmy, w których potem Stallone zagrał, widać, jak daleko mu do profesjonalnego traktowania swego zawodu. Dobry jest tylko w tych rolach, z którymi się utożsamia. Kiedy tylko pojawi się dysonans między aktorem a postacią, którą kreuje, film traci swą moc. Tak było z sensacyjnymi dramatami „Na krawędzi" i „Sędzia Dredd", planowanymi jako początek nowych seriali z jego udziałem. „Dredd" zawiódł na całej linii: jako bohater futurystycznego kina akcji Stallone nie przekonał nikogo. Gotowy scenariusz drugiej części „Na krawędzi", gdzie ponownie miał zagrać ratownika, zrealizowano po latach jako „Tunel". Co ciekawe, sam Stallone zdaje sobie sprawę ze swoich ograniczeń: *Moja siła tkwi w mojej fizyczności. Ludzie nie cenią mnie za nadmiar rozumu, dlaczego więc mam ich rozczarować?*

Tak więc rolą życia Sylvestra Stallone był i nadal pozostaje Rocky Balboa – trzeciorzędny bokser, któremu los rzuca rękawicę: jeśli ją podejmie, przejdzie do pierwszej ligi. Splot okoliczności sprawia, że Balboa podejmuje wyzwanie. *W każdym śmiertelnym życiu* – Sylvester Stallone mówi o Rockym – *zdarza się moment, kiedy trzeba sięgnąć nieśmiertelności, inaczej okaże się, że nie żyłeś wcale*. Od innych klasycznych filmów sportowych „Rocky" różnił się tym, że traktował nie o regułach panujących w sportowym (pół)światku, ale o ludzkiej godności, nie o talencie, ale o wysiłku, nie o nieoczekiwanej wygranej, ale o zwycięstwie – nawet jeśli

REAKTYWACJA


SYLVESTER STALLONE W FILMIE „ROCKY BALBOA"



miało ono wyłącznie wymiar moralny. *Ludzie zaakceptowali Rocky'ego Balboa, bo był prawdziwy* – kontynuuje Stallone. – *Nie potrafię zliczyć tych, którzy pytali mnie o moją karierę bokserską. Tak jakby chcieli wierzyć, że Rocky istnieje. Początkowo byłem tym zaskoczony, potem pomyślałem, że wreszcie ludzie znudzą się tą postacią. A gdzie tam! Po 30 latach fascynacja Rockym osiągnęła poziom, o jakim nigdy nawet nie marzyłem!*

Gdyby zanalizować każdy scenariusz, podpisany przez Sylvestra Stallone, odnajdzie się w nim zawsze te same elementy. Jego bohater sięga dna w chwili, gdy otrzymuje nieoczekiwany impuls do działania. Porzuca na chwilę swoje sprawy, staje do walki, wcześniej wszak musi się do niej przygotować. Nie może liczyć na niczyją pomoc, wszystko musi osiągnąć sam. A kiedy już odniesie sukces, obejrzy się na chwilę wstecz, upomni o swoje racje i odejdzie. Do następnego wezwania. Taki jest Rocky Balboa, taki jest John Rambo. Fabuły filmów z ich udziałem nie zaskakują niczym – poza swoją prostotą. Ale jednocześnie w Sylvestrze Stallone – *pierwszym kandydacie na krzesło elektryczne*, jak mówiono o nim w czasach szkolnych – tyle jest charyzmy, że za jego bohaterami idą miliony. Filmy z jego udziałem przyniosły ponad 5 miliardów dolarów zysku (trzecia część tej sumy pochodzi z rynku amerykańskiego). Dla przeciętnego widza Rocky Balboa stał się symbolem Filadelfii – miasta, które od chwili podpisania Deklaracji Niepodległości Stanów Zjednoczonych ma wiele innych powodów do dumy bardziej znaczących niż miejsce zamieszkania filmowego boksera. Ale to nic w porównaniu z dokonaniem Johna Rambo: po premierze „Rambo II" przeciętny Amerykanin uwierzył, że w 10 lat po zakończeniu wojny w Wietnamie nadal przetrzymuje się amerykańskich jeńców. Stallone, który zawsze deklarował polityczną obojętność, został przyjęty w Białym Domu przez prezydenta Reagana.

Jest w kinie Sylvestra Stallone coś pierwotnego, coś, co można nazwać filmową magią w najczystszej postaci. Złote Maliny to jedna tylko strona medalu – być może nie do końca sprawiedliwa, skoro sama idea tej nagrody polega na dyscyplinowaniu hollywoodzkiego *establishmentu*. Na szczęście, są inne rankingi i statystyki. American Film Institute umieścił Rocky'ego w interpretacji Sylvestra Stallone na siódmym miejscu listy najbardziej filmowych bohaterów wszechczasów – za Gregory Peckiem („Zabić drozda"), Harrisonem Fordem („Poszukiwacze zaginionej arki"), Seanem Connerym („Doktor No"), Humphreyem Bogartem („Casablanca"), Gary Cooperem („W samo południe") i Jodie Foster („Milczenie owiec"). Z kolei na liście najbardziej inspirujących filmów wszechczasów, również ogłoszonej przez AFI, „Rocky" zajmuje czwarte miejsce (po „Tym wspaniałym życiu" Capry, „Zabić drozda" Mulligana i „Liście Schindlera" Spielberga), pozostając jednocześnie na 78 miejscu na liście amerykańskich filmów wszechczasów.

Ćwierć wieku temu, w filmie „Spokojnie, to tylko awaria!", którego premiera odbyła się pół roku po premierze „Rocky'ego III", pasażerowie udający się na pierwszy lot komercyjnego promu kosmicznego mijali plakat filmu „Rocky 35". W lipcu 2006 roku Sylvester Stallone skończył 60 lat. Kilka tygodni wcześniej wyszedł na ring, by nakręcić sekwencję finałowej walki z „Rocky'ego Balboa", szóstego filmu z cyklu o Rockym. *Kiedy wyszedł na ring, wszyscy byliśmy zaskoczeni* – opowiada Irwing Winkler, producent pierwszego „Rocky'ego". – *Wyglądał wspaniale – same mięśnie, ani grama tłuszczu. Nagle poczuliśmy, że to będzie wielki film.* W ciągu dwóch miesięcy rozpowszechniania na rynku amerykańskim „Rocky Balboa" osiągnął zysk trzykrotnie przekraczający koszty produkcji. ■

ANI ŹLI MĘŻCZYŹNI, ANI KOBIETY DOBRE


ANDRZEJ SARAMONOWICZ

Z ANDRZEJEM SARAMONOWICZEM, SCENARZYSTĄ I WSPÓŁREŻYSEREM „TESTOSTERONU", ROZMAWIA KONRAD J. ZARĘBSKI


WESELE BEZ PANNY MŁODEJ


WESELE Z PANNĄ MŁODĄ

– Od kiedy zabrakło Grochowiaka i Iredyńskiego, kinematografia polska bardzo rzadko korzysta z dokonań krajowej dramaturgii. „Testosteron" jest wyjątkiem potwierdzającym regułę czy może jaskółką zwiastującą zmianę?

– Chciałbym wierzyć, że jest jaskółką i że już wkrótce dramaturgia będzie dostarczała materiału kinu. Tak jak się dzieje na świecie.

– Dlaczego więc nie u nas?

– Wynika to ze specyficznego w naszym kraju pojmowania posługi, jaką jest pisanie. Winiłbym za to źle rozumianą tradycję, którą polscy autorzy odziedziczyli po Mickiewiczu i Słowackim – nie dziedzicząc wszakże ich talentów. Niemal każdy widzi się jako wieszcza, odkrywającego przed czekającym na łaskę objawienia ludkiem nieznane światy i ich pokrętne sensy.

– Bo w Polsce trzeba być pisarzem z misją?

– Tak, bo tylko tak można potwierdzić własną *głębię*. Natomiast mnie bliższa jest sytuacja, w której autor zwraca się do odbiorcy nie z chmury, ale z tego samego poziomu – wolę być kompanem opowiadającym zajmującą historię niż głosem dudniącym z wyżyn. Bo to dudnienie – o ile nie towarzyszy mu talent Mickiewicza, Słowackiego czy Norwida – zamienia się często w bełkot. I pozwala ukryć braki warsztatowe autora: nieumiejętność zapanowania nad konstrukcją, brak wyczucia tempa, nieświadomość skutków wydarzeń po sobie następujących. Znajomość tych wszystkich rzeczy jest niezbędna zwłaszcza w kinie, które nigdy nie wybacza twórcy nieświadomości formy.

W teatrze magia działa inaczej – źle opowiedzianą historię może widzowi zrekompensować na przykład bezpośredni kontakt z charyzmatycznym aktorem. W filmie się tego zrobić nie da – celuloid nie przenosi tego niepowtarzalnego momentu, kiedy ulegamy urokowi żywego człowieka na scenie. Przygotowując filmową wersję „Testosteronu" tego obawiałem się najbardziej. Tak wiele w teatrze polega na kontakcie z odbiorcą – aktor go słyszy, reaguje na jego śmiech bądź milczenie, może spektakl skrócić lub wydłużyć. Film zawsze jest taki sam, jeśli się raz źle wyznaczy np. pauzę albo tempo, o poprawce już nigdy nie może być mowy.

– Ale podstawę pańskiej sztuki stanowił scenariusz filmowy...

– To nie był gotowy scenariusz, a tylko pomysł na film, w którym mężczyźni rozmawiają o różnych despektach, jakich doznali ze strony płci przeciwnej, mając jednocześnie świadomość własnych przewin. Widziałem to jako zabawny film w stylu Paula Austera – siedzą faceci i gadają. Ale miałem za sobą złe doświadczenia z producentami: wiedziałem, że kiedy im to zaproponuję, zaraz zaczną mi radzić, co jest śmieszne, a co nie. Przeżyłem to przy okazji „Ciała" i nie chciałem, aby się powtórzyło.

W tym samym czasie spotkałem się z Rafałem Rutkowskim, aktorem z Teatru Montownia, który uskarżał się, że nie mają pomysłu, co robić dalej po swojej ostatniej,



KRZYSZTOF STELMASZYK, PIOTR ADAMCZYK



TOMASZ KONECKI I ANDRZEJ SARAMONOWICZ NA PLANIE



nieudanej premierze. Zaproponowałem, by ten mój filmowy pomysł wypróbować w teatrze. I w trzy tygodnie napisałem „Testosteron". Do czwórki aktorów z Montowni dobrałem *w głowie* trzech innych, znanych mi aktorów i pisałem pod nich kolejne kwestie, wyobrażając sobie ich gesty i mimikę. Potem zaprosiłem całą siódemkę do domu i przeczytałem im sztukę. Ku mojemu przerażeniu tym, co z tej pierwszej lektury zapamiętali – i co budziło ich opory – był nadmiar przekleństw.

– Ja przekleństw nie pamiętam...

– Bo jest ich teraz mniej. W tekście pisanym było ich naprawdę dużo. Ale później wycinałem wulgaryzmy albo przekładałem akcenty, żeby to nie stało się chamskie. Chciałem, żeby to było dosadne, ale nie chamskie.

– Męskie?

– Właśnie tak. Chciałem, żeby widzowie mieli poczucie, że tych mężczyzn podglądają, że to autentyczne rozmowy, a nie sceniczne dialogi. A mężczyźni – jeśli czują, że są odizolowani, a zwłaszcza, kiedy są w stresie – używają dosadnego języka. I to bez względu na wykształcenie czy stopień inteligencji. Inteligentni klną po prostu inteligentniej, ale nie da się ukryć, że jest to język codzienny współczesności. Kiedy zatem każę moim bohaterom używać wulgaryzmów, czynię to nie ze skłonności w tym kierunku, ale wyłącznie, by zwiększyć funkcjonalność przekazu. Dla autora to są takie same słowa jak każde inne. Tworzywo.

– Kiedy Bergman chciał dokopać dziennikarzom, nakręcił komedię „O tych paniach", kiedy Mike Nichols chciał dokopać *establishmentowi*, który przejmował władzę na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku, nakręcił „Porozmawiajmy o kobietach". Komu dokopać ma „Testosteron"?

– „Testosteron" nie powstał z chęci dokopania komukolwiek, a jeśli już to z chęci dokopania się do prawdy o relacjach między płciami. Zaintrygowało mnie, jaki wpływ na nasze indywidualne, historie i kulturowe uwarunkowania ma biologizm – czyli coś, czym ludzie – zwłaszcza o pewnych ambicjach duchowych – zazwyczaj gardzą. To niemądra postawa, ale nawet, jeśli ktoś przedkłada sferę ducha nad nasze biologiczne determinanty, nie powinien o nich zapominać, bo może się to dla niego źle skończyć. No bo co to jest, na przykład, zbrodnia w afekcie? To zbrodnia, którą popełnia się w stanie, w którym wszystko, co duchowe czy intelektualne, nie jest wystarczającym hamulcem dla instynktu. Sprawcy – kiedy mija stan afektu – nie rozumieją, jak mogli dokonać takiej, często jakże okrutnej zbrodni. Ciekawiło mnie, jaka jest istota tego mechanizmu, który nas popycha do tego?

– Ale „Testosteron" nie jest dramatem sensacyjnym...

– Nie, to lekka i śmieszna komedia, ale opowiada o działaniu tej samej hormonalnej maszynerii, która popycha nas do zbrodni w afekcie. Dość powszechnie już dziś wiadomo, że około 10 proc. dzieci ma ojców biologicznych innych niż ich ojcowie prawni. To wskaźnik tak wysoki, że należy mniemać, iż stoi za nim jakiś istotny biologiczny cel. I w rzeczy samej tak jest, bo – choćbyśmy jako osoby mające aspiracje duchowe to negowali – podstawową determinantą naszych działań jest proces reprodukcyjny. Po pierwsze, skłania nas – za co mu jestem bardzo wdzięczny – do płci przeciwnej, po drugie, wymusza rozmaite działania, które mają na celu reproduko-

>


PIOTR ADAMCZYK



WIĘCEJ O FILMIE ORAZ WYWIADY Z TWÓRCAMI W MAGAZYNIE AKTUALNOŚCI FILMOWYCH – NA EKRANIE I NA PLANIE – W TELEWIZJI KINO POLSKA. EMISJA 4 MARCA, GODZ. 20.00


CEZARY KOSIŃSKI, PIOTR ADAMCZYK, MACIEJ STUHR

wanie się w sposób jak najlepszy. A najlepsze oznacza dla obu płci często coś zupełnie innego. Mężczyźni – czy też samce w ogóle – mogą się reprodukować jak najszerzej, teoretycznie nawet codziennie. Z kolei kobiety, którym natura daje szansę zaledwie na kilkakrotną reprodukcję, muszą dokonać wyboru jakościowego. Często wchodzą więc w relacje z mężczyznami statecznymi, którzy zapewniają im życiową stabilizację, ale w pewnych sytuacjach ulegają fascynacji tzw. samcami alfa, którzy nie dają gwarancji stateczności. Z tego mechanizmu wynikają dramatyczne konsekwencje, które jednak dla komediopisarza mogą przybrać zabawną formę.

Ale oprócz zapewnienia widzowi kilkudziesięciu minut zabawy, zależało mi także na tym, by podważyć utarte przekonanie, że w związkach to mężczyźni są źli, a kobiety dobre. Kobiety chętnie wierzą, że to mężczyźni, poprzez ich aktywny seksualizm, niszczą związki, burzą harmonię. Nie wydaje mi się to prawdziwe. Mężczyźni nie są gorsi od kobiet ani kobiety gorsze od mężczyzn – to źle postawiona kwestia. Obie płcie są siebie tak samo warte – tworzą niepodzielną całość, zwaną gatunkiem ludzkim.

– Ilu inscenizacji doczekał się „Testosteron"?

– Do tej pory ośmiu, w tym dwóch za granicą. Pod koniec zeszłego roku odbyła się premiera w Sofii, w gwiazdorskiej obsadzie.

– Tylko warszawski spektakl, w Teatrze Montownia, obejrzało ponad 100 tysięcy widzów. To kto pójdzie do kina?

– Mam nadzieję, że wszyscy, którzy obejrzeli „Testosteron" w teatrach, i niezliczone rzesze innych. Film różni się od sztuki, choćby językiem opowiadania. A poza tym – jak sądzę – przyciągać będzie obsada: Adamczyk, Szyc, Stuhr, Stelmaszyk, Kosiński, Karolak i Kot w jednym filmie to jak Real Madryt za najlepszych czasów *galacticos*! Jestem dumny, że pracowaliśmy z tak znakomitymi aktorami, choć – prawdę mówiąc – byłem bardzo przywiązany do zespołu aktorów, dla którego powstał premierowy spektakl. Ale Tomek Konecki – mój przyjaciel i współreżyser „Testosteronu" – przekonał mnie, że skoro materiał scenariuszowy ma spory potencjał komercyjny, trzeba sięgnąć po aktorów z górnej półki, którzy łączyć będą wielki talent, charyzmę, doświadczenie filmowe i popularność. I dziś przyznaję, że Konecki miał rację.

– Spektakl obywał się bez kobiet, na ekranie jest ich kilkanaście...

– Film daje szansę na większą obsadę. Poza tym w kinie i w teatrze inaczej płynie czas. Kinowy odbiorca szybciej się niecierpliwi, więc film musi składać się z krótszych modułów, sceny nie mogą trwać po kilkanaście minut. Owszem, są takie wyjątki i o nich opowiada się później studentom reżyserii, ale tylko dlatego, że są wyjątkami. Film daje też inne szanse, można, na przykład, prowadzić akcję równolegle, co w teatrze stosuje się rzadziej. Kiedy już pociąłem poszczególne sceny ze sztuki na krótsze, zacząłem się zastanawiać, jak uatrakcyjnić opowieść. Bałem się retrospekcji, którą dość lubię, ale akurat w tym filmie wydawała mi się zbędna. Bo dla mnie „Testosteron" jest również opowieścią o sztuce opowiadania i o przeżywaniu opowiadania – tak jak „Dekameron", gdzie wartością jest wspólnota rodząca się wokół słuchanego opowiadania. W „Testosteronie" było kilka długich monologów: jeden z bohaterów opowiada, reszta go słucha. Gdybym w ich trakcie wprowadził retrospekcje, osłabiłoby to efekt. Dlatego te monologi zostały w filmie przedstawione jako rodzaj projekcji: ktoś opowiada, a słuchającym *wyświetla się* uwspólniona niejako wizja. By te wizje się różniły od akcji bieżącej, zrealizowaliśmy je przy użyciu efektów komputerowych: są nieco baśniowe i nieco kiczowate. I w nich pojawiają się postacie kobiece – wystylizowane, w pewien sposób symboliczne, typażowe.

– „Testosteron" wydaje się filmem skazanym na sukces. Czy myśli pan o ciągu dalszym: jakimś weselu na kilka pań bez pana młodego?

– Wierzę, że „Testosteron" spodoba się widzom, ale jestem jak najdalszy od skazywania go na sukces przed wejściem do kin. Rynek filmowy – zwłaszcza polski – jest nieprzewidywalny. A czy myślę o ciągu dalszym? Owszem. Pracujemy z Koneckim nad projektem „Lejdis", którego bohaterkami są cztery kobiety. Od dłuższego czasu przymierzam się też do napisania dwóch historii: „Progesteronu", w którym pojawi się sześć kobiet i Tytus z „Testosteronu", oraz „Cholesterolu", w którym po latach spotykają się wszyscy bohaterowie „Testosteronu". Poza tym – bardzo w to wierzę – Magda Piekorz zacznie w czerwcu zdjęcia do mojego „Krzyża" i coś się wreszcie ruszy ze scenariuszem o bitwie pod Monte Cassino, który kupił ode mnie ITI.

ROZMAWIAŁ KONRAD J. ZARĘBSKI

RECENZJA Z FILMU „TESTOSTERON" NA STR. 61



GUILLERMO DEL TORO I DOUG JONES

REALIZM MAGICZNY GUILLERMO DEL TORO

PIOTR KLETOWSKI

„Labirynt Fauna" to rzadki przykład poetyckiego kina fantastycznego, które harmonijnie łączy wizualny rozmach, historyczną alegorię i poetyckie ujęcie ludzkiej egzystencji, gdzie świat wyobraźni staje się jedyną możliwą odpowiedzią na okrucieństwo rzeczywistości.

Opowieść o dziewczynce, która przed okrucieństwem hiszpańskiej wojny domowej (jej ojczym to sadystyczny frankistowski kapitan) ucieka w świat wyobraźni, zbudowany z fantazmatów wysnutych z ludowych podań i legend, jest przede wszystkim autentycznie wzruszającą przypowieścią o zabijaniu wrażliwości i piękna. Tę wspaniałą, piękno-smutną filmową baśń zrealizował jeden z najoryginalniejszych twórców współczesnego kina fantastycznego, meksykański reżyser Guillermo del Toro, w którego kinie hollywoodzki rozmach spotyka się z tradycją latynoskiego kina grozy: meksykańska magia z amerykańską sprawnością warsztatową, kino emocji z kinem filozoficznych pytań.

Guillermo del Toro urodził się 9 października 1964 roku w Gudalajarze. Wychowała go babka, z pochodzenia Hiszpanka, ultrakonserwatywna katoliczka i wielka przeciwniczka kina. To właśnie z buntu przeciwko represyjnemu wychowaniu del Toro zainteresował się kinem. Jego ulubionym gatunkiem był, rzecz jasna, horror. Del Toro pasjami oglądał amerykańskie kino grozy: zwłaszcza klasyczne filmy o potworach z wytwórni Universal, a później nowe horrory Romero i Hoopera. Repertuar meksykańskich kin wypełniały również rodzime i hiszpańskie produkcje filmowe, które przemawiały do wyobraźni jeszcze bardziej niż ame-



„LABIRYNT FAUNA” (2006): IVANA BAQUERO I DOUG JONES

rykańskie kino gatunków. Projekcja klasycznej „Maski diabła” (1961) Mario Bavy (klasycznego włoskiego horroru zrealizowanego w hiszpańskich plenerach), utwierdziła del Toro w przekonaniu, że jego życiowym powołaniem jest kino. Choć realizował filmy kamerą 8 mm, od początku pociągały go wyłącznie sugestywne efekty specjalne. Dzięki stypendium UCLA wyjechał do Hollywood, by odbyć trzyletni kurs mistrzowski u Dicka Smitha – nestora sztuki efektów specjalnych, laureata Oscara za charakteryzację w „Amadeuszu”. Po powrocie do Meksyku założył własną firmę produkcyjną Necropia, specjalizującą się w tworzeniu efektów do filmów telewizyjnych. Zanim del Toro zrealizował swój pierwszy duży film, zajmował się produkcją – m.in. wyłożył pieniądze na film „Hosa Belinda i jej syn” (1984) Jaime Humberto Hermosillo, klasyka kina meksykańskiego.

Działalność producencką dzielił del Toro z działalnością publicystyczną. Pisał recenzje głównie do anglojęzycznej prasy filmowej: „Sight and Sound”, „Village Voice” i „Fangorii”, napisał monografie Alfreda Hitchcocka i Luisa Buñuela. Zrealizowana w latach 80. seria telewizyjna „Hora Marcada” (1986) – do której scenariusze pisał Alfonso Cuaron – oraz seria krótkometrażowych filmów grozy były wprawkami do pełnometrażowego reżyserskiego debiutu artysty. Był nim jeden z najbardziej niesamowitych filmów grozy lat 90. – oniryczny horror „Cronos” (1993). Jest to opowieść o tajemniczym, skonstruowanym w XVI wieku biomechanizmie o wyglądzie pająka, którego posiadanie (i karmienie własną krwią) pozwala cieszyć się wiecznym życiem. Posiadacz Cronosa musi jednak zostać wampirem, wysysającym krew z żył niewinnych ofiar. Bohaterem filmu jest stary antykwariusz (Federico Luppi), który odnajduje biomechanizm, z dnia na dzień czyniący go żywym trupem.

„Cronos” ma wszystkie cechy niezależnego filmu grozy: niesamowitą atmosferę, pomysłowe efekty specjalne (uwaga na sceny

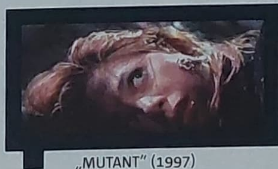


zem doprowadzają do odkrycia zabójcy. Niesamowite, pełne grozy obrazy stają się projekcją jaźni zalęknionego przez wojenne przeżycia chłopca, a nawiedzający żywych duch zamordowanego – niegojącym się wspomnieniem zabitych w czasie wojny ludzi. W „Labiryncie Fauna" (2006) mała bohaterka również będzie przetwarzać rzeczywistość na swój własny, fantastyczny sposób, przywodząc na myśl metaforę artysty, który nie bacząc na koszty, niczym alchemik przemienia to, co przaśne, w to, co niepospolite.

Udany debiut del Toro nie umknął uwadze Amerykanów. Już w 1997 reżyser podpisał hollywoodzki horror „Mutant", w którym Mira Sorvino walczy z inwazją zmutowanych karaluchów. Z pewnością daleko było „Mutantowi" do gotyckiego, poetyckiego „Cronosa", ale i tak film wyróżnia się pozytywnie na tle innych realizacji – przede wszystkim starannymi efektami specjalnymi oraz po mistrzowsku wykreowanym napięciem. Niestety, pierwotny zamysł del Toro, by całą fabułę zamknąć w ramy onirycznego horroru (film miał być jedynie wizją chorej psychicznie bohaterki) nie został zaakceptowany przez producentów. Umiarkowany sukces „Mutanta" otworzył jednak meksykańskiemu twórcy drzwi do Hollywood, gdzie del Toro zrealizował dwie bardzo udane adaptacje klasycznych amerykańskich komiksów grozy: „Blade – wieczny łowca II" (2002) oraz „Hellboy" (2004).

W „Blade" del Toro w główny wątek walki tytułowego bohatera, czarnoskórego łowcy wampirów w wykonaniu Wesleya Snipesa, wpisał biblijny wątek konfrontacji ojca (władcy świata wampirów) z synem (efektem nieudanego eksperymentu mającego na celu stworzenie rasy odpornych na światło krwiopijców), przesycając całość ponurą atmosferą. Choć film jest przede wszystkim znakomitym przykładem kina akcji z elementami horroru, reżyser odwołując się do spuścizny niemieckiego ekspresjonizmu (zwłaszcza „Nosferatu" Murnaua – podobnie jak ten film kręconego w Czechach), stworzył niesamowity utwór grozy, gdzie strona wizualna i niepokojąca atmosfera staje się ważniejsza od fabuły.

Również i „Hellboy" – adaptacja kultowego komiksu Mike'a Mignolli, łączącego elementy opowieści o superbohaterze z wątkami okultystycznymi – odstaje wizualnym bogactwem i psychologicznym realizmem od masowo realizowanych w Hollywood adaptacji komiksów. Zwłaszcza bohater – przywołany przez hitlerowców z zakonu Thule demon (tytułowy Hellboy w mistrzowskiej kreacji Rona Perlmana), który wbrew swemu powołaniu walczy w obronie ludzkości – w reżyserskiej interpretacji del Toro staje się postacią archetypiczną dla wszystkich odmieńców, naznaczonych piętnem swej inności. Postaci, którym przyszło zmagać się nie tylko ze swoją odrębnością, ale i z misją czynienia dobra wbrew własnej naturze. „Hellboy", podobnie jak „Blade – wieczny łowca II", jest przede wszystkim produktem hollywoodzkim, choć nosi bardzo wyraźne autorskie piętno swego twórcy – wizjonera posługującego się językiem fantastyki w tworzeniu przypowieści egzystencjalnych.



„MUTANT" (1997)

Del Toro to wizjoner posługujący się językiem fantastyki w tworzeniu przypowieści egzystencjalnych.

Poetyka kina Guillermo del Toro wywodzi się jednak nie tyle z amerykańskiego kina grozy, co przede wszystkim z unikatowego, i prawie zupełnie nie znanego u nas hiszpańskojęzycznego horroru, realizowanego w Hiszpanii i w Meksyku od lat 50. do późnych lat 70. XX wieku. Była to odpowiedź na powstające w wytwórni Universal hiszpańskojęzyczne wersje klasycznych horrorów.

Kto dziś pamięta hiszpańskojęzyczną wersję „Draculi" (1931) George'a Melforda i Enrique Tovar Ávalosa, z Carlosem Vil-



wgryzania się stalowego robaka w ciało swego żywiciela!) oraz wpisaną w fabułę refleksję nad okrucieństwem czasu, wyznaczającego granicę ludzkiego życia. Bardzo ważnym elementem filmu jest postać małej dziewczynki (Tamara Shanath) – wnuczki głównego bohatera – której oczami oglądamy pełne grozy wydarzenia.

Del Toro tak konstruuje swój film, że możemy go odbierać jako wizję dziewczynki, jej koszmarny sen, w którym personifikuje swój lęk przed śmiercią. Dziecko staje się medium, w którego jaźni to, co rzeczywiste, zostaje przetworzone w to, co fantastyczne, poetyckie. Ta sytuacja znajdzie kongenialne rozwiązanie w hiszpańskich dziełach del Toro, w formie fantastycznego widowiska dotykającego pamięci okrucieństw wojny domowej. W zrealizowanym w 2002 roku w studiu braci Almodóvar filmie „Kręgosłup diabła" (2002) głównym bohaterem jest chłopiec przebywający w sierocińcu, gdzie doszło do okrutnej zbrodni. Wkrótce bohater wchodzi w kontakt z duchem zamordowanego rówieśnika i ra-

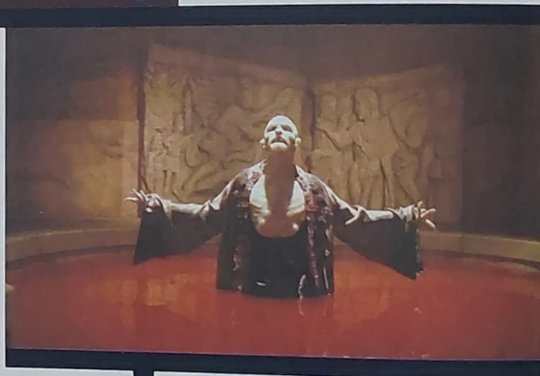


„KRĘGOSŁUP DIABŁA" (2002)

Poetyka kina del Toro wywodzi się nie tyle z amerykańskiego kina grozy, co z zupełnie u nas nie znanego horroru hiszpańskojęzycznego, realizowanego w Hiszpanii i w Meksyku.



„HELLBOY" (2004)



„BLADE – WIECZNY ŁOWCA II" (2002)

lariasem w roli hrabiego? (Film powstał w tych samych dekoracjach, co „Dracula" Toda Browninga – Browning kręcił w dzień, Melford i Ávalosa w nocy). Popularność tego kina w Meksyku zaowocowała falą kiczowatych imitacji amerykańskich filmów fantastycznych, produkowanych m.in. przez K. Gordona Murraya, niezwykle płodnego producenta, który w latach 1957-64 zrealizował około 30 *klasyków* kina określanego mianem *schlock-movies* – o azteckich mumiach, kosmitach pożerających mózgi czy superbohaterach Samsonie i Santo. Ślady namiętnego oglądania tych filmów, jak również realizowanych już w latach 70. meksykańskich odpowiedników hollywoodzkich horrorów satanistycznych („Alucarda", Juan López Moctezuma, 1978) łatwo odnaleźć w filmowej twórczości Guillermo del Toro, zwłaszcza we wspomnianych ekranizacjach komiksów (Hellboy jest odpowiednikiem niepokornego Santo).

Inspiracje hiszpańskojęzycznym horrorem, tak żywe w twórczości reżysera „Labiryntu Fauna", nie ograniczają się jedynie do twórczych zapożyczeń z fantastycznego kina meksykańskiego. Mistrzowskie dzieła del Toro tworzone w Hiszpanii nawiązują do spuścizny hiszpańskiego kina grozy, które zapisało bardzo ciekawy rozdział w historii filmowego straszenia. Horror był bowiem jednym z niewielu gatunków filmowych (obok realizowanych w hiszpańskich plenerach spaghetti-westernów), które tworzono pod czujnym okiem reżimu generała Franco. A jednak to właśnie w filmach grozy, realizowanych w latach 60. i 70. przez takich mistrzów kina jak Amando de Ossorio („Grobowiec Ślepej Śmierci", „Noc krwawego kultu"), Jacinto Molina („Krwawy Księżyc", „Orgia zmarłych") czy Jesus Franco („Przerażający Doktor Orloff") w alegoryczny sposób opisano duszną, przesyconą grozą i przemocą oraz tłumioną seksualnością sytuację społeczeństwa hiszpańskiego pod rządami frankistów. Choć stałym motywem horrorów Ossorio czy Moliny była Inkwizycja (której ofiary powracały zza grobu, by polować na ludzi), tak naprawdę ukazywano frankizm we wszelkich przejawach jego aktywności.

Owa alegoryczność hiszpańskiego horroru staje się naczelną cechą kina del Toro, który nie ucieka się już do ukazywania figur historycznych, lecz odnosi się wprost – jak w „Kręgosłupie diabła" czy „Labiryncie Fauna" – do horroru wojny domowej i faszystowskiego reżimu, ukazując spustoszenia dokonujące się w ludzkich duszach przytłoczonych represją.

Z pewnością są we współczesnym kinie światowym wizjonerzy o podobnej jak del Toro wrażliwości. Najbliższy twórcy „Labiryntu Fauna" jest zapewne Peter Jackson (który zresztą zaproponował del Toro realizację superprodukcji „Hallo"), ale to właśnie kino Guillermo del Toro – sugestywne, gęste, mroczne, zbudowane na fantazmatach hiszpańskojęzycznego kina grozy, wyrosłego z religijnych, kulturowych obsesji – jest dziś awangardą rozrywkowego kina grozy spod znaku fantastyki z ambicjami.

RECENZJA Z FILMU „LABIRYNT FAUNA" NA STR. 70

PIOTR KLETOWSKI

REŻYSER „SZTANDARU CHWAŁY"
PRZEDSTAWIA OPOWIEŚĆ O WALKACH O IWO JIMĘ
WIDZIANĄ OCZAMI ŻOŁNIERZY JAPOŃSKICH.

硫黄島からの手紙

LISTY z IWO JIMY

FILM CLINTA EASTWOODA

4 NOMINACJE DO OSCARA® W TYM NAJLEPSZY FILM

NAJLEPSZY REŻYSER • CLINT EASTWOOD   NAJLEPSZY SCENARIUSZ • IRIS YAMASHITA & PAUL HAGGIS

ZDOBYWCA ZŁOTEGO GLOBU® NAJLEPSZY FILM NIEANGIELSKOJĘZYCZNY



WARNER BROS. PICTURES AND DREAMWORKS PICTURES PRESENT
A MALPASO/AMBLIN ENTERTAINMENT PRODUCTION KEN WATANABE KAZUNARI NINOMIYA TSUYOSHI IHARA RYO KASE SHIDOU NAKAMURA
"LETTERS FROM IWO JIMA" DEBORAH HOPPER JOEL COX, A.C.E. GARY D. ROACH HENRY BUMSTEAD JAMES J. MURAKAMI TOM STERN
TIM MOORE PAUL HAGGIS IRIS YAMASHITA & PAUL HAGGIS IRIS YAMASHITA "PICTURE LETTERS FROM COMMANDER IN CHIEF"
TADAMICHI KURIBAYASHI TSUYUKO YOSHIDA, SHOGAKUKAN-BUNKO CLINT EASTWOOD STEVEN SPIELBERG AND ROBERT LORENZ CLINT EASTWOOD

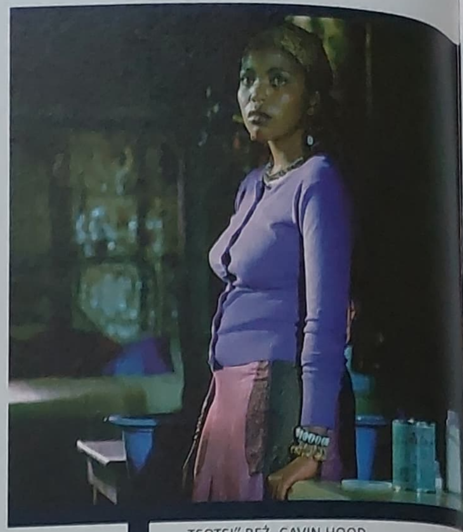
DREAMWORKS PICTURES   Soundtrack Album on Milan Records   www.LettersFromIwoJimaMovie.co.uk   WARNER BROS. PICTURES

onet.pl   PRZEKRÓJ   W KINACH OD 9 MARCA   Radio ZET



NA ZABÓJCZEJ ZIEMI

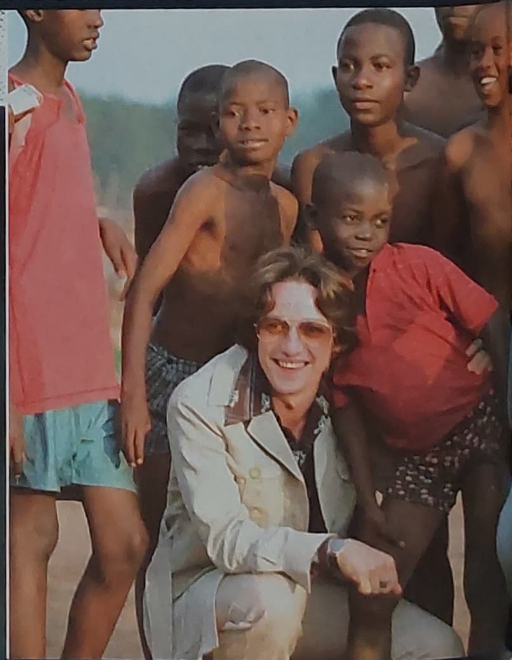
MICHAŁ WALKIEWICZ


„TSOTSI" REŻ. GAVIN HOOD

Zachodnia cywilizacja usłyszała krzyk Czarnego Lądu w chwili, kiedy globalizacja wydaje się u szczytu rozwoju. Trudno sobie wymarzyć lepszy moment na filmową dokumentację problemów Afryki.

W ciągu ostatnich trzech miesięcy na ekrany polskich kin trafiły trzy filmy z różnym powodzeniem podejmujące afrykański temat: „Shooting Dogs" Michaela Catona-Jonesa, „Ostatni król Szkocji" Kevina Macdonalda i „Krwawy diament" Edwarda Zwicka. Wcześniej w naszych kinach obecne były: „Wierny ogrodnik" Fernando Meirellesa, „Pan życia i śmierci" Andrewa Niccola, „Hotel Ruanda" Terry'ego George'a, „Tsotsi" Gavina Hooda. Wciąż niezdecydowany dystrybutor zwleka z filmem „Rozpalić ogień" Philipa Noyce'a, ale powinien pojawić się „Shake Hands with the Devil" Rogera Spottiswoode'a. Skąd ten wysyp?

Problemów, z którymi boryka się postkolonialna Afryka, nie da się rozwiązać kilkoma szczytami NEPADU i gładką mową Rady Bezpieczeństwa ONZ. Ponad 40% mieszkańców miast środkowo- i południowoafrykańskich żyje w skrajnej nędzy. Głód, który wynika z biedy, w 2003 roku w samej Afryce południowej (Angola, Zimbabwe, Mozambik, Zambia, Skazi) skazał na śmierć ponad 14 milionów ludzi. Jako że tylko 15% gruntów nadaje się do uprawy, produkcja rolna praktycznie nie istnieje. Epidemie AIDS i malarii pochłaniają rocznie blisko 2,5 miliona ofiar. Ekologiczne katastrofy obejmują zarówno susze, jak i powodzie. Gigantyczne trudności z wprowadzeniem demokracji prowadzą do licznych konfliktów



„ROZPALIĆ OGIEŃ" REŻ. PHILIP NOYCE



„WIERNY OGRODNIK"
REŻ. FERNANDO MEIRELLES



„ŚMIERĆ CZŁOWIEKA PRACY"
REŻ. MICHAEL GLAWOGGER

zbrojnych – w Demokratycznej Republice Konga, południowej Nigerii, Liberii, Sudanie, Somalii, Zimbabwe, Wybrzeżu Kości Słoniowej. Czy wystarczy suche fakty podbudować oskarżycielskimi i agresywnymi obrazami, aby zburzyć spokój sytych społeczeństw Zachodu? Prawdopodobnie uwaga środowiska filmowego ma dla kontynentu afrykańskiego znaczenie marginalne. Lecz jeśli społeczna misja kina ma rację bytu, powinna realizować się poprzez rzetelne świadectwa.

Mogę jedynie się domyślać, że impulsem dla twórców bywa poczucie niesprawiedliwości z powodu tego, jak z Afryką obchodzą się hollywoodzkie studia. Powszechna praktyka w Fabryce Snów każe bowiem wplatać element upolitycznionej rozpaczy białych w strukturę gotowego filmu, który w istocie pozostaje melodramatem lub filmem akcji. Ogranicza się to do płytkich refleksji *na temat* lub swoistego requiem *ku czci* Afryki. Europejczycy, tacy jak Terry George czy Kevin Macdonald, bądź pracujący poza Hollywood Amerykanie, próbują przeciwstawić się formule kina gatunków przeniesionego w afrykańskie realia. Lecz wciąż muszą pamiętać o masowym widzu, którego trzeba do kina przyciągnąć tym, co zna i lubi. I koło się zamyka.

NADGORLIWI I ASEKURANCI

Schematyczny obraz Afryki w hollywoodzkich produkcjach ma związek z powstałą już w latach 60. tradycją reinterpretowania klasycznych gatunków. Żeby lepiej zilustrować tę teorię, posłużę się przykładem filmu wojennego. Przez lata rozdzielony na odmiany – batalistyczną i dramatyczną – stał się w pewnym momencie ich syntezą, a w końcu własnym zaprzeczeniem, filmem antywojennym („Łowca jeleni", „Jarhead"). Jedną z cech kina antywojennego jest takie rozłożenie akcentów fabularnych, żeby batalistyka nie była wizualnym magnesem i celem samym w sobie. Filmy *afrykańskie* to etap drugi – synteza. Wojna przynosi śmierć i cierpienie, ale musi wciąż być widowiskiem. Pewnie dlatego somalijski tłum, który w „Helikopterze w ogniu" (2001) Ridleya Scotta szaleje na ulicach Mogadiszu, to tylko wirtualna masa. Nie ulega wątpliwości, że Scott zrobił film przede wszystkim o chłopcach z Rangersów i Delta Force oraz zafrasowanych sztabowcach. Nawet końcowa plansza statystyczna wypada dwuznacznie (czy tysiąc zabitych Somalijczyków przy dziewiętnastu komandosach nie mówi więcej o wyszkoleniu tych drugich niż tragicznym losie tych pierwszych?). Lecz jak ma się poczuć Antoine Fuqua, którego „Łzy słońca" (2003) miały chyba większe ambicje? Oto inni komandosi (tym razem podczas fikcyjnej akcji) ewakuują amerykańskich cywili z ogarniętej wojną domową Nigerii. Szlachetna lekarka (Monica Bellucci) nie chce jednak zostawić pacjentów na pastwę wojskowej junty. Rozpoczyna się podróż przez dżunglę przerywana nocnymi wymianami ognia i naradą, podczas której dowodzący zespołem Bruce Willis rozsądza, co jest ważniejsze: rozkazy dowódców czy emocjonalny szantaż siłaczki, która prowadzi łańcuszek uchodźców. Finał to dumne przejście (dosłownie!) przez pełne wrogów pole wysokiej trawy i smutna konstatacja, że ludzie ludziom wciąż gotują ten los.

Fuqua nie dostał znacznych pieniędzy na swój *afrykański* film. Inaczej Edward Zwick. „Krwawy diament" to lepsze kino. Reżyser, choć zwykle nie stroni od patosu („Chwała"), a obce kultury traktuje po macoszemu („Ostatni samuraj") pokusił się tym razem o coś oryginalnego. Mianowicie o apel do bogatych ludzi, których stać na diamentowe pierścionki, by sprawdzali czy nie są splamione krwią mieszkańców Sierra Leone. Opowieść czaruje mocnymi jak na hollywoodzkie standardy scenami oraz bohaterem, który w interpretacji Leonardo DiCaprio urasta do rangi symbolu reszty świata (mimo iż pochodzi z RPA i mówi z tamtejszym akcentem). Jest programowo cyniczny, lecz stać go na współczucie. Ale wie, że działania jednostki nie przerwą kręgu przemocy. Jego ulubione powiedzonko – *this is Africa* – doskonale określa nasz stosunek do Czarnego Lądu.



„OSTATNI KRÓL SZKOCJI" REŻ. KEVIN MACDONALD

Wszystko kończy się podwójnym nieszczęściem. Po pierwsze, „Krwawy diament" balansując na granicy przygody, akcji, romansu i społecznej agitacji nie ustrzegł się przed najgorszymi cechami każdej z tych konwencji. Po drugie, wojna o diamenty w Sierra Leone, o której mowa w filmie, odbyła się w roku 1999, a zakończyła niespełna rok później (interweniowały wojska brytyjskie). Film o konflikcie w kraju, który niedawno zamknął ciemny okres swojej historii i który z eksportu diamentów praktycznie się utrzymuje, może mieć zgubny wpływ na jego gospodarkę. Bo o tym, że długie macki Hollywood bywają nieprzyjemne, przekonali się ostatnio Słowacy, gdy Eli Roth uczynił z ich kraju centrum handlu śmiercią w „Hostelu".

Nadgorliwość stoi jak zawsze w opozycji do asekuranctwa. Powieść Johna Le Carré „Wierny ogrodnik", na której kanwie Fernando Meirelles (w zastępstwie Mike'a Newella) nakręcił swój film,

w równym stopniu krytykuje politykę kompanii farmaceutycznych, które z Kenii robią poligon doświadczalny dla nowych leków, co ruchy tamtejszego rządu. Kenijczycy potraktowali dzieło pisarza poważnie i zakazali wydania książki w swoim państwie. Tymczasem producenci filmu uparli się, aby kręcić właśnie w Kenii, więc scenarzysta musiał zubożyć dzieło o wątpliwości i krytyczne uwagi autora. Można się zastanawiać się czy rezygnacja z autentycznych plenerów i jeziora Turkana nie byłaby satysfakcjonującą ceną za dosłowny przekaz prozy Le Carré'a? Ale czy osiągnięcie rzetelności bez materiału właśnie z Kenii byłoby w ogóle możliwe?

W większości tych filmów pojawiają się obrazy malowniczej biedy. Na szczęście Brazylijczyk, który dorastał w najgorszych dzielnicach Rio de Janeiro i reżyserował wcześniej „Miasto Boga", potrafi wypowiadać się językiem kina. „Wierny ogrodnik", zamknięty scenariuszowo w sztywnych ramach romansu i thrillera, przekazuje swoją siłę poprzez obraz. Meirelles uwypukla kontrastowy charakter afrykańskiej ziemi. W błyskawicznych, nasyconych kolorystyką ujęciach pokazuje, jak rozszerzająca się plaga AIDS nie przeszkadza działać ulicznym teatrom, w których Kenijczycy przestrzegają się nawzajem przed wirusem HIV. Siłą filmu jest też wzorowana na autentycznej działaczce Yvette Pierpaoli postać Tessy Quayle. Jej śmierć uzmysławia jednak, że idealizm nie zmienia dziś świata.

W PUŁAPCE OPOWIEŚCI UNIWERSALNEJ

Poza filmami z Hollywood „afrykańska" tendencja obejmuje przede wszystkim zamknięte rozdziały i zaszłe tragedie. Temat jest pewniejszy, lepiej udokumentowany, choć poślizgnąć się na nim można równie łatwo. Zapomniana już nieco sprawa apartheidu, który zakończył się w Republice Południowej Afryki dwanaście lat temu, znalazła w 1993 roku ujście w amerykańskim filmie „Bopha!" Morgana Freemana. Była to pierwsza, nieśmiała próba zmierzenia się z okresem rasowej segregacji w RPA. Dziś może wybrzmieć w dwugłosie z „Rozpalić ogień" Philipa Noyce'a, który miejmy nadzieję, zawita w końcu do naszych kin. Obydwa, przy widocznej szczerości intencji autorów, wpadają jednak w tę samą pułapkę mówienia o czymś innym niż sugerowałaby ich tematyka.

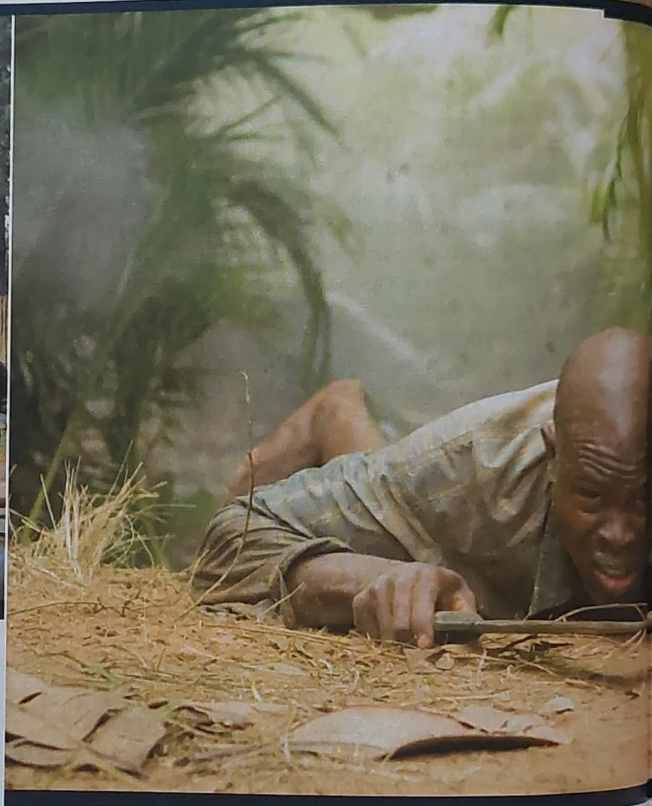
„Rozpalić ogień" oparty jest na motywach z życia Patricka Chamusso, który brał udział w zbrojnej walce o zniesienie apartheidu jako rebeliant. Drugim równorzędnym bohaterem jest potomek holenderskich kolonistów, Nic Vos, rządowy agent antyterrorystyczny. Profesjonalizm Vosa doprowadza do uwięzienia niewinnego Patricka i jego rodziny. Zaczyna się pełna psychologicznych niuansów gra, ale co najistotniejsze, gra człowieka winnego z niewinnym, a nie czarnego z białym. Cały kontekst polityczny, społeczny i południowo-afrykański stopniowo zanika. Pozostaje z nerwem poprowadzony pojedynek, który zasadza się na przeciwieństwie zwichrowanej etyki Vosa i naiwnej wiary w sprawiedliwość Chamusso. Patrick, po tym jak ludzie Vosa dotkliwie pobiją jego żonę, a potem przyznają się do pomyłki, przeżyje wewnętrzny przełom i będzie szkolił się w Mozambiku do walki z systemem. Wydźwięk ogólnoludzki, uniwersalny, chciałoby się napisać, „ponadafrykański" zostaje wzmocniony. W ten sposób rzecz o RPA staje się rzeczą o Winie, Karze i Niesprawiedliwości.

Szczególnie ważne wydają się filmy dotyczące masakry w Ruandzie. Ale ich przykład wykazuje, że rozrachunek z przeszłością to teren niestabilny, zaś odnalezienie równowagi między oszczędnością formy a jej kunsztem oraz zasięgiem oskarżeń a ich siłą nie jest proste. Tych filmów dotyczy również pułapka opowieści uniwersalnej.

W 1994 roku bojówki Hutu, korzystając z zamieszania po zamachu na prezydenta Habyarimanę, sprowadzonymi z Chin maczetami rozpoczynają rzeź mniejszości Tutsi. Ginie ponad milion ludzi. Świat przygląda się w milczeniu, a bierność sił ONZ stacjo-



„HOTEL RUANDA" REŻ. TERRY GEORGE



„KRWAWY DIAMENT" REŻ. EDWARD ZWICK



„PAN ŻYCIA I ŚMIERCI" REŻ. ANDREW NICCOL



nujących w stolicy państwa, Kigali, poraża opinię publiczną. Bohater „Hotelu Ruanda" (2004), postać autentyczna, Paul Rusesabagina, menadżer jednego z hoteli – Hotel des Mille Collines, daje schronienie tysiącowi uchodźców. W tym samym czasie, w szkole przekształconej przez bohaterów (też autentycznych) filmu „Shooting Dogs" na obóz przetrwania, katolicki ksiądz Christopher oraz nauczyciel angielskiego Joe Connor miotają się między chęcią zrobienia czegokolwiek, a zwykłym tchórzostwem. Connor boi się działać, choć jest modelowym idealistą. Christopher nie wie czy wiara w Boga zachowuje w tych okolicznościach sens. Ludobójstwo wypacza wszystko. Każe przedefiniować podstawowe pojęcia. Rusesabagina nie ma nawet czasu o tym myśleć, bo wykorzystując swą przebiegłość, odwagę i rozległe wpływy stara się uratować swoją żonę, która jest Tutsi. Obydwa miejsca otaczają krwawe opary, a od środka trawi je ludzka niemoc. Prawie niezauważenie pojawiają się w naszych głowach obrazy Holocaustu. Pojawia się głębsza refleksja na temat zła czającego się w sercu człowieka. Każdego człowieka. Sens filmów ucieka z Afryki. Ucieka z *tu i teraz*.

POŻEGNANIE Z AFRYKĄ?

„Hotel Ruanda" był nominowany do Oscara w dwóch kategoriach: filmu obcojęzycznego oraz za rolę Dona Cheadle'a. Okazuje się, po raz kolejny, że Amerykanie wiedzą doskonale, co uspokoi ich sumienie. Bohater (nominowany za odwagę, niezłomność i altruizm) na tle dramatycznej historii (nominowanej za wagę i znaczenie). Paul Rusesabagina nie był jedynym, który poświęcił się w Kigali w 1994 roku. A jeśli jego portret w filmie jest wiarygodny, bohater obraziłby się za organizujące ten świetny skądinąd film apokryficzne założenie. Mimo wszystko dzieło George'a jest ważne, bo nie chodzi w nim tylko o to, by wybitna jednostka dokonywała wielkich czynów w świetle reflektorów. Nie odcinając się za wszelką cenę od amerykańskiego stylu, oddaje poczucie zagrożenia, które przechodzi w poczucie całkowitej bezsilności. Ta bezsilność określa także ludzi znajdujących się wewnątrz afrykańskiego piekła. Idealizm nie popłaca.

„Shooting Dogs" różni się w wymowie zasadniczo. Caton-Jones zrezygnował z gwiazdorów, zdecydował się na inną fakturę obrazu. Brakuje kolorów i starannie zakomponowanych kadrów. Nie brakuje wstrząsających scen i wskazywania palcem winowajców – to ONZ pomagało wyrzynać *karaluchy* i *strzelać do psów*. Szkoda, że film tonie w nielogicznościach (człowiek, który spędził w Kigali



„SHOOTING DOGS" REŻ. MICHAEL CATON-JONES

jakiś czas nie wie, że okazyjnie na podmiejskich drogach zdarzają się kontrole? Czy szukając materiałów na opał nie łatwiej spalić drewniane ławy z kościoła niż zalegające na nich Biblie?) i przesadnych gestach. Jest też słabo zagrany, co dziwne, bo role dla Johna Hurta i Hugha Dancy'ego napisane są dobrze. Kręcony w oddaleniu, jakby autor chciał przejąć perspektywę Tutsi, obserwujących katów zza drucianych siatek, przypomina momentami telewizyjną relację. Brakuje w nim aktorskiej charyzmy. Czynnika hollywoodzkiego.

Czy oznacza to, że kino wciąż nie jest zdolne do artykułowania pewnych treści? Może jakaś niestosowność leży po prostu w naturze filmu fabularnego? W dokumencie Michaela Glawoggera „Śmierć człowieka pracy" surowe obrazy masowego uboju bydła wywołują odruch wymiotny. Może, gdyby bazować na wywoływaniu tak skrajnych reakcji i nieprzejednanie dążyć do szokowania, wyprawy do Afryki miałyby większy sens? W nigeryjskim nollywood, które jest prawdziwym kinematograficznym imperium (trzecia siła po Stanach Zjednoczonych oraz Indiach) kręci się rocznie około 400 filmów. W większości rozpowszechnianych na cyfrowych nośnikach. Pewnie nikt nie opowiedziałby o sobie lepiej niż Afrykanie, ale większość nigeryjskich filmów powstaje pod znacznym wpływem amerykańskiego kina rozrywkowego. Okrutny paradoks.

MICHAŁ WALKIEWICZ

Rotterdam'07

DRAPIEŻNE CZY BEZZĘBNE TYGRYSY?

JAN MINKIEWICZ

Międzynarodowy festiwal filmów fabularnych w Rotterdamie zawsze słynął z bogatego przekroju niezależnego kina z całego świata. Jakie jest dzisiejsze kino niezależne?





„AFR" REŻ. MORTEN HARTZ KAPLERS

WERDYKT

NAGRODY GŁÓWNE – STATUETKI TYGRYSA ex aequo:

- **„AFR"**, reż. Morten Hartz Kaplers (Dania)
- **„Bog of Beasts"** (Baixio das bestas), reż. Claudio Assis (Brazylia)
- **„Love Conquers All"**, reż. Tan Chui Mui (Malezja)
- **„The Unpolished"** (Die Unerzogenen), reż. Pia Marais (Niemcy)

- Nagroda za promocję kina azjatyckiego: **„Fourteen"** (Ju-yon-sai), reż. Hirosue Hiromasa (Japonia)
- Nagroda FIPRESCI: **„Me"** (Yo), reż. Rafa Cortés (Hiszpania)
- Nagroda holenderskich krytyków: **„Operation Filmmaker"**, reż. Nina Davinport (USA)
- Nagroda publiczności: **„Życie na podsłuchu"**, reż. Florian Henckel von Donnersmarck (Niemcy)

Przy wszelkich cechach specyficznych dla różnych kontynentów, za kryterium łączące filmy niezależne, artystyczne, uważało się ich uniwersalizm i ponadczasowość. Nieprzypadkowo piszę w czasie przeszłym. Bowiem taka definicja kina jest pod obstrzałem i to z różnych stron. Warto przyjrzeć się konkursowi tegorocznego, 36. rotterdamskiego festiwalu. Od kiedy tu bywam, staram się obejrzeć jak najwięcej kandydatów do nagrody Tygrysa. Chodzi przecież o debiuty lub drugie filmy młodych filmowców, czyli o przyszłość kina niezależnego, artystycznego. W tym roku poziom wydał mi się niższy niż w ubiegłych latach. Znalazłem jednak kilka filmów zachowujących równowagę między formą a treścią, z logicznie prowadzoną fabułą i jako tako ostrym kadrem. I co najważniejsze, obrazujących temat w ogólnie zrozumiały sposób. Ku mojemu – i nie tylko mojemu – zdziwieniu, jury nie wybrało ani jednego z tych filmów. Nagrodziło natomiast filmy wybitnie skoncentrowane na własnym podwórku.

Zacznę od „AFR" Mortena Hartza Kaplersa. „AFR" to Anders Fogh Rasmussen, czyli żyjący, żonaty i aktualnie sprawujący władzę premier Danii. Czy został on – hipotetycznie – zamordowany przez byłego kochanka, niezrównoważonego homoseksualnego anarchistę, czy przez kogoś ze swojego otoczenia politycznego, i czy – znów hipotetycznie – tuż przed śmiercią przemienił się z neoliberała w zwolennika planu Marshalla dla Afryki... Proszę sobie taką duńską groteskę przenieść w realia własnego kraju. Czekam na falę karkołomnych scenariuszy pod hasłem *jak i dlaczego chciałbym sprzątnięcia szefa mojego rządu*. W Danii film wywołał burzę, choć nie dotarł jeszcze do kin, a w Rotterdamie reżyser zatajał przed prasą materiały na ten temat. Przy tym wszystkim jury uznało, że film należy nagrodzić za odważne przedstawienie tego, jak współczesne społeczeństwa padają ofiarą manipulacji polityki i prasy. Nawiasem mówiąc, można było obejrzeć drugi, prawie identyczny film, „DOAP – Śmierć Prezydenta" Anglika Gabriela Range. Co by się działo w Stanach, gdyby zamordowano prezydenta Busha? Spekulacje na ten temat sprowadzają się do oczywistego wniosku: zaostrzenie kontroli, łącznie z podsłuchiwaniem obywateli. Tego typu *doku-fabuły* wybitnie służą samospełniającym się przepowiedniom, a złośliwie mówiąc – raczej propagandzie.

Drugiego Tygrysa otrzymała, ku swemu zaskoczeniu, Niemka Pia Marais za „Die Unerzogenen" (Aspołeczni). Para znarkotyzo-

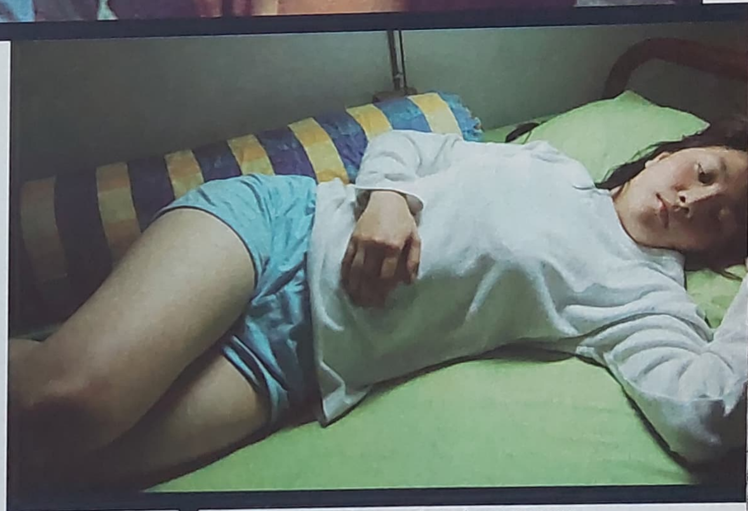
„BAGNO ZWIERZĄT" REŻ. CLAUDIO ASSIS

wanych hipisów w niemieckim wydaniu, haniebnie i totalnie zaniedbująca swoją córkę. Że niełatwo być dzieckiem narkomanów jest prawdą trywialną, trudno więc powiedzieć coś nowego na ten temat. Pia Marais chce w najbardziej nieodpowiedzialnym narkomanie dostrzegać dobrego człowieka, co jest jej oczywistym prawem, pod warunkiem, że umiałaby to uzasadnić. A niestety tak nie jest. „Die Unerzogenen" przypominają egzotyczny reportaż telewizyjny o jakiejś patologii społecznej, o której zapomina się następnego dnia, gdy z ekranu leci kolejny reportaż o innej patologii, na przykład o maltretowaniu prostytutek.

Przemocy wobec kobiet poświęcony jest trzeci laureat, „Baixio das bestas" (Bagno zwierząt) Brazylijczyka Claudio Assisa. Nie wnosząc wiele nowego do kina, film ten przedstawia kawalkadę złych, amoralnych ludzi, dokonujących głównie gwałtów. Nie dostrzegłem ani jednej pozytywnej postaci w tej opowieści, którą ogląda się jak złą bajkę z innej planety. Odbierając Tygrysa Assis wyraził nadzieję, że jego film pomoże położyć kres przemocy wobec kobiet w Brazylii i na całym świecie. Jak na razie jednak w swojej wiosce nie znalazł nikogo, kto mógłby zapoczątkować tak szlachetny proces.

Zazwyczaj w Rotterdamie rozdaje się trzy Tygrysy. W tym roku jury przyznało dwa osobno i dwa ex aequo. Kolejnego Tygrysa otrzymała Tan Chui Mui z Malezji za „Love Conquers All" (Miłość wszystko zwycięży). Film wzbudza sympatię ciepłym potraktowaniem tematu młodej dziewczyny, która przez swojego chłopaka albo może wpaść w szpony alfonsa, albo znaleźć prawdziwą miłość. Klasyczny chwyt z różnymi wersjami zakończenia niestety nie wyszedł reżyserce, można by zresztą wskazać jeszcze kilka popełnionych przez nią formalnych błędów. Tan Chui Mui nie uciekała od krytyki, i głośno mówiła, że gdyby mogła powtórzyć temat, jej film wyglądałby zupełnie inaczej. Odważne stwierdzenie, ale czy jury ma nagradzać odwagę, czy film?

Dwie nagrody poszły do lepszych filmów konkursowych. Jury FIPRESCI dostrzegło „Yo" (Ja) Hiszpana Rafa Cortesa. Jest to tajemnicza opowieść o Hansie, Niemcu na Majorce, który próbując się oczyścić z pewnych niejasnych zarzutów zbliża się do prawdy, ale coraz dalej odchodzi od własnej tożsamości. Ale już sam Alex



„MIŁOŚĆ WSZYSTKO ZWYCIĘŻY" REŻ. TAN CHUI MUI

Brendemuhl w roli Hansa zasługiwał na Tygrysa. Nagrodę jury NETPAC za najlepszy film azjatycki otrzymał „Fourteen" (Ju-yon-sai) Japończyka Hirosue Hiromasa, powolna, solidnie zrobiona opowieść o nauczycielce, która sprzeciwiając się autorytarnym metodom nauczania nie może uniknąć konfrontacji z własną młodością.

Były jeszcze dwa filmy, które moim zdaniem kwalifikowały się do nagród. Przede wszystkim „La Marea" (Przypływy i odpływy) Argentyńczyka z Belgii, Diego Martineza Vignatti. W bardzo długich ujęciach Vignatti – reżyser i operator w jednej osobie – rejestruje precyzyjnie szczegóły, takie jak filetowanie ryby czy pielęgnacja rannego psa. Ale jest to użyte jako materiał dla ukazania procesu rozkładu psychicznego młodej kobiety, która po śmierci męża i synka wyłącza się ze świata. Niełatwy, z wielkim wyczuciem zrobiony film.

Amerykanka regularnie pomieszkująca w Europie, Nora Hoppe, pokazała „La Fine del mare" (Kraniec morza), film o miłości rozgrywającej się w kontekście przemytu dokonującego się dziś między Włochami a Bałkanami – przemytu papierosów, ale również kobiet. Intymna kamera, dobre aktorstwo, porządna fabuła. ›

Rotterdam'07

Ciekaw jestem, jak jury rotterdamskie zareagowałoby na fabularny film Ukrainki Evy Neymann, gdyby ukończony został na czas, aby trafić do konkursu. „U reki" (Nad rzeką) został przez Ludmilę Cviklovą, odpowiedzialną za filmy środkowo- i wschodnioeuropejskie na festiwalu, tak oto określony: *Takiego kina nie robi się już prawie nigdzie*. Świetne zdjęcia 35 mm w najlepszej tradycji szkoły rosyjskiej, wybitne aktorstwo w najlepszej tradycji Stanisławskiego, ponadczasowa i porywająca fabuła. Dwie stare kobiety, matka i córka, wybierają się jeszcze raz na spacer nad rzeką koło winnicy i w czasie tej wędrówki odsłania się przed widzem kalejdoskop typów i sytuacji ludzkich.

Nieprzypadkowo obdarzyłem tegorocznych zdobywców Tygrysów dwoma epitetami. Bezzębne, jeśli myśleć o kinie generalizującym, wykraczającym poza konkretny czas i miejsce. Drapieżne, jeśli chodzi o przekazanie konkretnego przesłania, czy to za, czy przeciw czemuś. Dlaczego jury właśnie takie filmy wybrało? Trudno powiedzieć. Pewne jest, że w Rotterdamie tradycyjne kino niezależne, uniwersalne i warsztatowe jest coraz bardziej w defensywie. Ma to różne przyczyny. Pracować na taśmie filmowej już prawie nigdzie nie uczą, a młodzi rzadko dysponują kamerą i filmem 35 mm. Mistrzów wideo jeszcze wielu nie ma. Z drugiej strony łatwa dostępność kamer cyfrowych i tanich wielorazowych taśm zabija dyscyplinę i doprowadza do powstawania bardzo wielu marnych produkcji. To filmy nieudolne, jednorazówki, w typie reportażu telewizyjnego. W dokumencie jest to już ewidentne, w fabule zaczyna być widoczne. Ponadto wielu mniej utalentowanych filmowców ulega jeszcze innej presji. Media na Zachodzie coraz częściej głoszą, że powinny dostarczać tego, czego przeciętny konsument się domaga. Taki koniunkturalizm wyraża się w kinie coraz większą dozą brudnego seksu, gwałtów i przemocy. Przykładem – pokazany w konkursie „Ex-drummer" (Były perkusista) według książki awanturniczego belgijskiego pisarza Hermana Brusselmansa: od pierwszej do ostatniej sekundy nagromadzenie wulgarnego języka, obrzydliwego seksu i przemocy. Przesuwanie granic przyzwoitości i wytrzymałości wydaje się ważniejsze od tworzenia dzieła kinowego. Do tego dochodzą jeszcze konkurencyjne nowe techniki, Internet a nawet komórki. W Rotterdamie pokazano pierwszy film nagrany całkowicie na telefonie komórkowym. Jeszcze kilka lat i powstanie osobny dział festiwalowy filmów komórkowych... Trzeba wierzyć, że dopóki pojawiać się będą takie talenty jak Ewa Neymann, kino przetrwa może tego rodzaju burze komercji, inflacji cyfrowej i zdziwaczenia obyczajowego.

Mimo wszystko program Rotterdamu zawierał szereg ciekawych pozycji. Proszę sobie wyobrazić jak po latach Belle de Jour – Piękność Dnia spotyka ponownie Henri Hussona i mówi mu, że już nie robi tego, co kiedyś. To *kiedyś* w 1967 r. pokazywał Luis Buñuel w mistrzowskiej „Piękności dnia" z Catherine Deneuve i Michelem Piccoli, filmie o pięknej mieszczce zatrudniającej się w ciągu dnia w burdelu i po godzinie 17. wracającej do roli wzorowej pani domu. Cóż za przyjemność obejrzeć najpierw ten klasyczny już film, a potem „Belle Toujours", perełkę najstarszego wciąż pracującego filmowca na świecie (99 lat!), Portugalczyka Manoela de Oliveiry. Belle de Jour, tym razem grana przez Bullę Ogier i postarzały Piccoli spotykają się po 40 latach w barze i gawędzą o przeszłości. Nie dowiadujemy się niczego nowego (nawet tego, co skrywało słynne erotyczne pudełko japońskiego klienta), ale zupełnie wystarczy niepowtarzalna atmosfera, którą Oliveira stwarza jak nikt inny.

Skrajnie odmienne uczucia wywołał „Rescue Dawn" (Ocalenie o świcie), najnowszy film Wernera Herzoga, w którym mowa o bohaterstwie i tchórzostwie, patriotyzmie i abnegacji, pacyfizmie i gloryfikacji wojska. Historia amerykańskiego jeńca w Laosie jeszcze przed wybuchem wojny wietnamskiej, jego ucieczka i cudowne ocalenie lepiej jednak tłumaczą wszystkie skrajności niż wspomniany już przez mnie, pretensjonalny film o zabójstwie Busha.



„ASPOŁECZNI" REŻ. PIA MARAIS

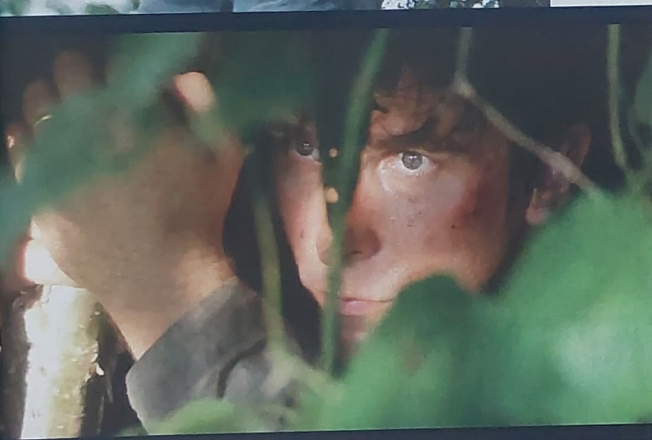
Światową premierę miał w Rotterdamie najnowszy film Ormianina Dona Askariana, „Ararat, Fourteen Views" (Ararat, czternaście widoków). Askarian portretuje świętą górę z 14 pozycji i wokół tego w charakterystyczny dla siebie sposób przeplata realizm z poezją i mistyką. Między sceny o wojnie gangów wstawia powolne zbliżenia liścia, węża, ptaka.

W programie Rotterdamu nie mogło zabraknąć przeglądu znanych już w świecie filmów rumuńskich oraz przeboju roku, niemieckiego „Życia na podsłuchu" Floriana Henckela von Donnersmarcka. Z kolei Szwed Lukas Moodysson zaskoczył „Kontenerem" (*znanym z festiwalu Era Nowe Horyzonty, przyp. red.*), czarno-białym hipnotycznym filmem, w którym monologi wydają się całkowicie oderwane od akcji. Obecni w Rotterdamie rodacy reżysera twierdzili, że chciał po prostu zaszokować publiczność. Z kolei młody Rosjanin Kirill Mikhanovsky, który z rodzicami wyemigrował do Stanów, pokazał całkiem udany debiut „Fish Dreams" (Bajki rybne). Podróżując po Brazylii trafił do biednej wioski rybackiej i w paradokumentalnym stylu zrobił film o rybaku, który marzy o własnej barce i wielkim ekranie telewizyjnym.

Tradycją jest w Rotterdamie specjalna prezentacja jednego lub dwóch reżyserów w programie Directors in Focus, w którego ramach pokazuje się przekrój ich dorobku. W tym roku ten zaszczyt spotkał Malijczyka Abderrahmane Sissako. Jego program zatytułowano „od szeptu do krzyku", dobrze określając w ten sposób filmy przechodzące od poetyckiego uwodzenia widza malowniczym życiem Afryki aż po ostre oskarżenia, szczególnie Europy, o nieustanne zbrodnie wobec Czarnego Kontynentu. Od „La Vie sur Terre" w 1998 po „Bamako" w 2006 (*również znany z ENH, przyp. red.*) Sissako szuka uznania dla swego świata.

Natomiast drugim przedstawionym w ten sposób twórcą był Johnny To z Hongkongu. Z niemal każdego z jego filmów, czy to komedia, czy thriller, przebija czarny humor. Obejrzałem





„OCALENIE O ŚWICIE" REŻ. WERNER HERZOG

„Election", w którym szef policji, zamiast niszczenia gangsterskich triad, chce zmusić je do rozejmu i pokojowego podziału władzy.

Trudno omawiać wszystkie pozycje prezentowane na największym festiwalu kina niezależnego na świecie. Zachowanie miana *największego* nie jest może tak trudne dla Holendrów, którzy mają nosa do biznesu. Trochę bardziej skomplikowana okazuje się kwestia kina niezależnego. Z jednej strony imprezie grozi zalew komercji i nieudolności, z drugiej sytuację utrudnia konkurencja Berlina, Cannes i wielkich festiwali, które nauczyły się już hołubić kino artystyczne i niezależne. Dodatkowy problem stworzyła w tym roku okoliczność, iż jeden z najlepszych lokalnych dostawców dobrego kina, Contact Film, rozstał się z Rotterdamem. Ale to już osobna kwestia. Jak na razie festiwal skutecznie broni swej specyficznej tożsamości. Oby tak dalej.

JAN MINKIEWICZ

Aktorka z „Confetti"



JESSICA STEVENSON I MARTIN FREEMAN: „CONFETTI"

SKOŃCZYŁAM Z POCZUCIEM WINY

Z JESSIKĄ STEVENSON, AKTORKĄ I SCENARZYSTKĄ BRYTYJSKĄ, ROZMAWIA ELŻBIETA KRÓLIKOWSKA-AVIS

– Oglądałam w Warszawie film „Confetti", w którym grasz główną rolę laureatki konkursu i bawiłam się razem z młodą widownią, która dobrze odczytuje podteksty społeczne i obyczajowe...

– Cieszę się, bo nie jest to tzw. *beczka śmiechu* ale komedia nowej generacji – a więc na styku z satyrą społeczną. Może tylko trochę mniej bezlitosna niż niektóre komedie telewizyjne. Obiektem zainteresowania jest komercjalizacja uczuć, małżeństwa, ślubu i wesela, robienie widowiska, nawet cyrku z wydarzenia, które jest jednym z najważniejszych w życiu zwykłego człowieka.

– Jak ci się pracowało z Debbie Isitt, realizatorką debiutującą tym filmem?

– Poznałam Debbie kilka lat temu. Pracowała wtedy nad scenariuszem, opowiedziała mi treść i zaproponowała jedną z głównych ról. Tekst wydawał mi się inspirujący i zabawny, z wieloma dobrymi pomysłami. Debbie zaproponowała też ciekawą metodę pracy, bo przychodziła na plan z pomysłem na scenę, ale bez dialogów – które my, aktorzy, musieliśmy improwizować na planie. Uruchamiała kamerę i dalej już wszystko toczyło się samo. Mieliśmy w „Confetti" pełną swobodę improwizowania.

– Ale miałaś chyba podobne doświadczenia w National Youth Theatre, instytucji zasłużonej dla brytyjskiego rynku aktorskiego, bo dostarczającej mu regularnie młodych talentów?

– Zgłosiłam się tam za wcześnie, jako 13-latka, ale poproszono mnie, żebym wróciła za rok – co też zrobiłam. Oczywiście, brałam udział we wszystkich szkolnych produkcjach, ale pewnie niewiele by z tego wyszło, gdybym nie miała nauczycieli, którzy rozwinęli i ukierunkowali moją pasję. No i miałam szczęście. W Youth Theatre, po mojej roli w musicalu „Glitz", zgłosił się do mnie agent. Stałam się chyba najmłodszą aktorką w kraju, która miała swojego agenta teatralnego!

– A kino? Czy debiutem na ekranie było „Dzieciątko z Macon" Petera Greenawaya?


JESSICA PRYWATNIE

– Nie, w tym filmie zagrałam zaraz po udziale w amerykańskiej produkcji Disneya „Swing Kids". Film Greenawaya był swego rodzaju antidotum: „Swing Kids" kręciliśmy w czeskim Barrandovie, produkcja wysokobudżetowa, wszystko po amerykańsku świetnie zorganizowane i naoliwione, a zarazem zupełnie nieznośne. Ten film pozbawił mnie złudzeń, czułam się kompletnie pusta – żadnej radości tworzenia! Na szczęście zaraz potem dostałam propozycję od Greenawaya, propozycję tak różną od poprzedniej, jak tylko możliwe. Pracowaliśmy z radością, entuzjazmem, z pasją. Udział w tym filmie uważam za doświadczenie wzbogacające i twórcze. No i bardzo trudne. Plenery kręciliśmy w Niemczech, w Kolonii, a potem były zdjęcia w studiach. Środek upalnego lata, temperatura skoczyła do sufitu, w dodatku dookoła mieliśmy setki tych słynnych Greenawayowskich świec, palących się na planie. Wszystko topniało, świece i my – 400 statystów! – już pierwszego dnia ktoś zemdlał z gorąca. Jeszcze dziś widzę Petera, przechadzającego się w tym tłumie statystów, poklepującego ich krzepiąco po plecach gestem: *Oh, well, nie przejmujcie się, to przecież tylko film, zaraz się to wszystko skończy!* Więc choć mam wątpliwości co do artystycznej oceny „Dzieciątka...", praca nad tym filmem była dla mnie chyba najbardziej niezwykłym doświadczeniem w dotychczasowej karierze.

– A zaraz potem zagrałaś w wielkim przeboju kinowym lansującym – mądrzejsze lub mniej mądre – wzorce obyczajowe, i kreującym bohaterkę na symbol współczesnej młodej kobiety. Chodzi mi o „Bridget Jones. W pogoni za rozumem". Czy podczas pracy nad tym filmem czułaś, że oto na planie dzieje się coś naprawdę ważnego?

– Wręcz przeciwnie. Rola Magdy w tym filmie była jednym z powodów, dla których zwolniłam mojego agenta, z tym mi się głównie kojarzy. A co do doświadczeń, zapamiętałam tyle: wysokobudżetowa produkcja, wielki hałas medialny, świetna gaża – i wynikająca z tego nauka: nie warto podejmować się niewielkich ról w wielkich międzynarodowych produkcjach, nawet za duże pieniądze, bo nic z tego nie wynika. Taka rola nie ma po prostu dla mojej kariery żadnego znaczenia, niczego nie zmienia.

– Ale ostatnio znowu występujesz w filmie-gigancie, „Harry Potter i Zakon Feniksa"...

– O, to zupełnie co innego, to była świetna zabawa! Gram tu Mafaldę Hopkirk – właściwie jest to tylko komputerowo moderowany mój głos. Ale mam nadzieję, że zostanę jeszcze zaproszona do studia, bo mam trójkę małych dzieci, które dałyby wszystko, żeby to miejsce cudów zobaczyć! No i ta premierowa gala na West Endzie, z czerwonym dywanem, przebieranką i całą królewską dzieciarnią. Moje dzieci nie mogą się tego doczekać.

– W 2007 roku wejdą na ekrany trzy filmy z twoim udziałem, ale telewizja wydaje się najważniejsza, bo na małym ekranie nie jesteś tylko aktorką... Myślę o serii „Spaced" o dysfunkcjonalnej grupie młodych ludzi w Londynie.

– W jakimś momencie zaczęłam odczuwać frustrację z powodu ciągłego oczekiwania na role – co jest częścią losu aktora – i ochotę, żeby mieć więcej kontroli nad moim zawodowym życiem. Stad pomysł na pisanie. Jeśli piszesz scenariusz i to cię naprawdę pochłania, jeśli ludziom się to podoba, jeśli na dodatek dostajesz za to pieniądze, a potem nagrody, to znacznie łatwiej znieść brak propozycji aktorskich. Poczułam się znacznie bardziej zrównoważona i w pracy, i w życiu prywatnym. Pisanie to rodzaj penetrowania, poszukiwania tego, co dzieje się wewnątrz mnie, nie tylko na zewnątrz. I dlatego tę formę działania uważam za bardzo ważną część mojego rozwoju jako aktorki i jako człowieka.

– A co sądzisz o brytyjskim kinie?

– Generalnie szkoda, że nie ma u nas studiów filmowych, które – jak w Ameryce – wspierają kino. Ale lubię to nasze kino choćby dlatego, że produkuje sporo wprawdzie niedużych, ale wcale niezłych filmów. Czego mi brak, to *średniej półki*, między wielkimi koprodukcjami, głównie z Ameryką, a małymi społecznymi dramatami. Tego środka, który daje kinematografii różnorodność i wielobarwność. Ale mamy świetnych reżyserów – mój ulubiony to Joe Wrigh, który zrobił „Dumę i uprzedzenie", a który może stać się kolejnym Davidem Leanem.

– Twoja kariera pędzi jak rakieta. Feministki mówią, że kariera zawodowa wyklucza rodzinę i vice versa, a ty masz troje dzieci. Jak sobie z tym wszystkim radzisz?

– Nie jest łatwo. Ale lubię tę żonglerkę. Cieszę się, że dokonałam takiego właśnie wyboru. Rodzina i kariera – na początku było mi trudno łączyć te dwie sfery, zawsze miałam poczucie winy. Ale teraz już się tego pozbyłam, radzę sobie znacznie lepiej, jest OK.

ROZMAWIAŁA ELŻBIETA KRÓLIKOWSKA-AVIS

Londyn, listopad, 2006

Warszawski przegląd „Kino w pięciu smakach”

BLIŻEJ WIETNAMU

JAKUB KRÓLIKOWSKI
QUOC THANH NGUYEN



„LIVING IN FEAR” REŻ. BUI THAC CHUYEN

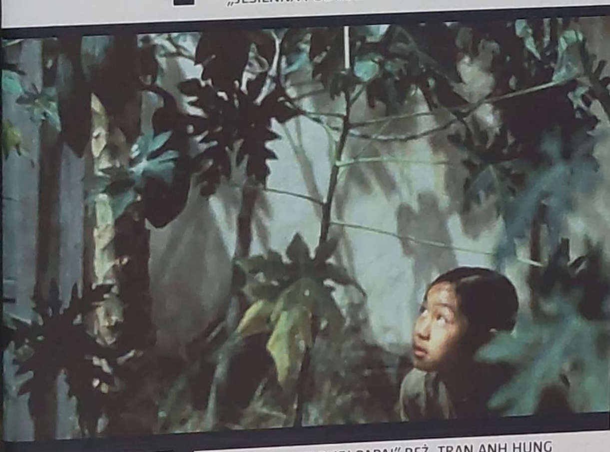
Tai nie miał prawa stać się herosem w wietnamskim filmie. To były żołnierz Sajgonu. Walczył po przegranej stronie. Po wojnie zarabiał na życie rozbrajaniem min, tkwił w podwójnym małżeństwie i sypiał z obiema żonami. Nagrodzony główną nagrodą na zeszłorocznym festiwalu w Szanghaju i pokazywany niedawno w Rotterdamie „Song trong so hai” (Living in fear) w reżyserii Bui Thac Chuyen jest oparty na prawdziwej historii. Taia kochały i chroniły dwie kobiety. Spłodził z każdą z nich syna. Własnoręcznie zamieniał pola minowe w rolę. Były południowowietnamski żołnierz okazał się jednak bohaterem. Film ten jest pierwszą wietnamską produkcją, która odważnie pokazuje przemilczany fragment historii. Ten okres to czasy zaraz po wojnie, w której komunistyczne Hanoi z północy pokonało popierany przez USA rząd na południu. Producent filmu, Dang Tat Binh, dyrektor Wietnamskiej Wytwórni Filmowej 1, zaprzecza jednak, jakoby film ten uczynił z byłego żołnierza upadłego Sajgonu bohatera nowych czasów: *Film pokazuje jedynie niespotykaną wolę życia człowieka*. Przyznaje jednak, że takie filmy jak „Song trong so hai” mogą powstać dopiero teraz, dzięki *doi moi* – urynkowieniu gospodarki. Warto jednak przypomnieć, że proces ten w Wietnamie rozpoczął się już prawie 15 lat temu.

Inną opowieść o determinacji w poszukiwaniu wolności, byłego żołnierza Sajgonu i jego żony, pokazał młody amerykański reżyser wietnamskiego pochodzenia Ham Tran. Jego wstrząsający debiut „Jesienna podróż” (Journey from the Fall, Sundance 2006), pokazuje dwa wielkie dramaty powojennego Wietnamu: niewolę dziesiątków tysięcy ludzi w tzw. obozach reedukacyjnych i tragedię ponad pół miliona *boat people*, którzy w latach 1975-1980 zdecydowali się na rozpaczliwą ucieczkę z kraju przez ocean. Wielu z nich zginęło na morzu. Bohater „Jesiennej podróży”, brawurowo zagrany przez Long Nguyen, zapłacił za pragnienie wolności życiem. Został zastrzelony podczas ucieczki z obozu. Choć film oceniany jest w politycznym

kontekście, nie ulega wątpliwości, że siłę czerpie z przejmującego obrazu szaleńczej, samotnej walki o wolność w obliczu śmierci, walki, jaką prowadzi dwójka zdesperowanych ludzi. Jak się okazuje, w tej kwestii nie jest ważne czy film powstaje



„JESIENNA PODRÓŻ" REŻ. HAM TRAN



„ZAPACH ZIELONEJ PAPAI" REŻ. TRAN ANH HUNG

w Wietnamie, czy w Stanach Zjednoczonych.

Jednym z głównych zadań wietnamskiego kina do niedawna było pokazanie bohaterstwa w patriotycznej walce o niepodległość. W tym duchu powstał, w 1997, ponad 10 lat po rozpoczęciu gospodarczej odwilży, propagandowy obraz „Dziesięć dziewcząt z Dong Loc" Luu Trong Ninha. Film opowiada historię młodych kobiet strzegących ważnego skrzyżowanie na szlaku Ho Szi Minha. To tą drogą oddziały północnowietnamskiego wojska maszerowały na południowy front. Beztroskie dziewczęta bawiące się i flirtujące z dowódcą, jedynym mężczyzną w otoczeniu, w jednej chwili stają się kamikadze, które rozbrajają niewypały gołymi rękami i zasypują leje po bombach. Choć film był realizowany zgodnie z linią propagandy, przerażający dramat niewinnych nastolatek rodzi u zachodniego widza pytanie: kto na to pozwolił?

Do 1987 Wietnam produkował rocznie około 25 filmów, wśród których nie było tzw. kina komercyjnego, ale też i niezależnego. Drugiego zadania propagandowego, czyli ukazania szczęśliwego obrazu życia w socjalistycznym Wietnamie, nie sposób wykonać bez zakłamywania rzeczywistości. Filmowi twórcy, jak np. Dang Nhat Minh w „Kiedy przyjdzie paździermik" (1984) tylko bardzo delikatnie próbowali przemycić krytykę prowadzonej przez władze polityki. Brak wietnamskiego niezależnego kina autorskiego czy kina motywowanego potrzebą buntu w totalitarnym systemie jest dość wyjątkowym zjawiskiem i może rozczarowywać kinomanów, którzy często kojarzą wietnamską kinematografię z kinem chińskim, prezentowanym w Polsce na wielu festiwalach. W Chinach twórcy niezależni kręcą przecież autorskie filmy i pokazują je za granicą. W Wietnamie filmy do niedawna produkowały jedynie państwowe wytwórnie, podlegające Ministerstwu Kultury i Informacji. Wraz z nadejściem *doi moi* załamały się rządowe dotacje dla przemysłu filmowego. W latach 90. doprowadziło to do zapaści – dwadzieścia sześć państwowych wytwórni produkowało tylko kilka filmów fabularnych rocznie. Kino przegrało z państwową telewizją, dla której produkuje się setki filmów.

Wielki sukces Tran Anh Hunga pokazał, że wietnamskie kino artystyczne może odnieść sukces za granicą. Jego „Zapach zielonej papai" zdobył nominację do Oscara, a „Rykszarz" – Złotego Lwa w Wenecji. Hung, Ham Tran, jak również Nguyen Vo Nghiem Minh – reżyser pokazywanego w Polsce „Poganiacza bawołów" (Locarno 2004, Chicago 2004) – są tzw. *Viet kieu*; wietnamskimi emigrantami z zagranicznym obywatelstwem. Zaskakującą cechą twórczości *Viet kieu* jest to, że za granicą robią filmy po wietnamsku i traktujące o Wietnamie. Według Viet Linh, reżyserki mieszkającej wiele lat we Francji, która podkreśla jednak swoje wietnamskie obywatelstwo, świadczy to o silnej potrzebie powrotu Wietnamczyków do swoich korzeni. Z drugiej strony, reżyserzy ci nie muszą konkurować z amerykańskimi i francuskimi kolegami po fachu, bo znajomość tematyki związanej z ich własnym krajem gwarantuje im oryginalność i wiarygodność. Ostatni film Viet Linh, „Me Thao – thoi vang bong" (2002), jest magicznym poematem o szalonej miłości i lojalności, która nakazuje wybrać śmierć w imię przyjaźni. W filmie wykorzystywano również tradycyjną, unikalną muzykę „Ca trau". Viet Linh twierdzi, że idealizowanie przeszłości w nagradzanych na międzynarodowych festiwalach filmach nie jest *trendem*, lecz jest spowodowane głównie brakiem dobrych scenariuszy o obecnych problemach kraju.

Nowym zjawiskiem w wietnamskiej kinematografii jest finansowanie produkcji państwowych wytwórni przez zagraniczny kapitał, głównie francuski i japoński. W ostatnich latach powstało wiele prywatnych wytwórni, które wyprodukowały już pierwsze komercyjne hity, jak np. „Bar Girls" (reż. Le Hoang, 2003) lub „Dziewczyny z długimi nogami" (reż. Vu Ngoc Dang, 2005). Również za granicą, gdzie mieszka olbrzymia społeczność wietnamska, podjęto pierwsze próby zrozumienia tej coraz większej mniejszości, jak choćby w polskim dokumencie „Warszawiacy" (2006) w reżyserii Anny Gajewskiej, o wietnamskiej wspólnocie wtopionej w warszawską codzienność. Obraz ten warto szczególnie polecić, bo można się z niego dowiedzieć więcej o przybyszach z dalekiego kraju, którzy wybrali Polskę na drugą ojczyznę i stanowią tu jedną z największych mniejszości narodowych.

W DNIACH 30 MARCA – 1 KWIETNIA W KINIE MURANÓW W WARSZAWIE ODBĘDZIE SIĘ I PRZEGLĄD FILMÓW WIETNAMSKICH „KINO W PIĘCIU SMAKACH" ORGANIZOWANY PRZEZ AUTORÓW ARTYKUŁU I FUNDACJĘ SZTUKI ARTERIA (WWW. ARTERIA. ART. PL/5SMAKOW)

KONKURS

Dla naszych Czytelników dostaliśmy gratisowe dwuosobowe wejściówki na Przegląd Filmów Wietnamskich w warszawskim Muranowie. Otrzymać je mogą Ci z Państwa, którzy odpowiedzą prawidłowo na konkursowe pytanie:

Jakie filmy Tran Anh Hunga trafiły w Polsce do kinowej dystrybucji?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 20 marca 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 - koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź na pytanie należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO6. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

Co można obejrzeć w kinie w stolicy Gruzji? Okazuje się, że sporo ciekawych filmów, zwłaszcza na dorocznym festiwalu.

DESZCZOWE TBILISI

ANDRZEJ WERNER



„LEON I OLVIDO" REŻ. XAVIER BERMÚDEZ



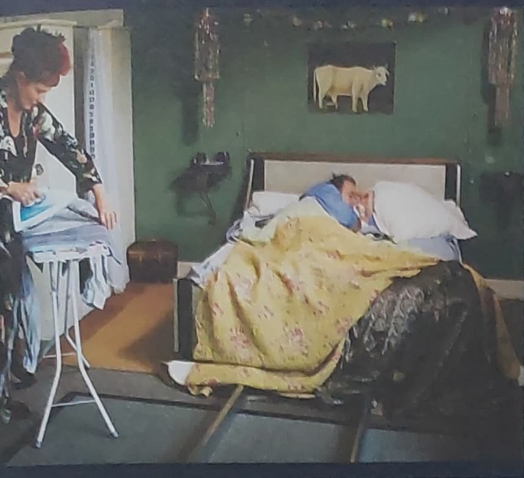
Otara Joselianiego sen o wolnej, wiecznej Gruzji od lat zmienia się na szczęście co najwyżej w szczegółach. Bohater jego nowego filmu („Ogrody jesienią", 2006) w punkcie wyjścia jest dygnitarzem. Zostaje wszakże wyrzucony; a znosząca do okazałej rezydencji marmurowe posągi posągowa konkubina nie musi się wyprowadzać, następca przejmuje ją wraz z wyposażeniem. I wtedy wyzwolony mężczyzna w wieku średnim zaczyna na powrót żyć. Dawni kompani już go trochę zapomnieli, ale po dziewiątym kieliszku przyjaźń się odnawia. Sponiewieranego własnym szczęściem czekają dalsze rozkosze. Któraż kobieta odmówi pomocy znajdującemu się w stanie chwilowej niemocy mężczyźnie? Jakże miłe doświadczenia rekonwalescencji nie wstrzymują jednak biesiad z przyjaciółmi i po kolejnych próbach – a pojawia się tu i piękna Murzynka, i dama upadłych być może obyczajów, ale niepodległej duszy – jest już legion wspaniałych niewiast gotowych walczyć o niebożę potrzebujące na gwałt opieki.

Wizja rozkoszna, choć być może ideologicznie obca paniom, których skryte tęsknoty krępuje bezwzględność feministycznej ideologii. Chodzę ulicami Tbilisi (zawsze po jednej stronie, przejścia dla pieszych są tylko w ponurych, wilgotnych katakumbach) i nie bez przykrości stwierdzam, że jako program naprawy państwa wizja ta może się okazać niewystarczająca. Utwierdza mnie w tym przekonaniu kolejny film gruziński (w koprodukcji z Niemcami): „Człowiek z ambasady" Dito Tsintsadze (2005). Tym razem bohater, już nie Gruzin lecz Niemiec, jest absolutnym przeciwieństwem radosnego pijaczka z filmu Joselianiego. Nie ma w nim cienia radości życia, smętnie wegetuje w luksusowym mieszkaniu gdzieś na przedmieściach Tbilisi, somnambulicznie kontemplując ciągle tę samą grę komputerową. Nawet kochanka, skądinąd całkiem przystojna Gruzinka, pracownica ambasady, nie jest w stanie niczym rozerwać sennego mężczyzny. Ale zjawia się dziewczynka, która usiłuje go okraść; próba obłaskawienia małej dzikuski przeradza się z czasem w głębokie przywiązanie, pełne niepokoju, bo otoczenie może ten związek rozumieć tylko w jeden sposób. To ładny wątek, ale co szczególnie interesujące, przy okazji zapuszczamy się na teren, gdzie żyje mała Sasza: przerażające, zdewastowane podmiejskie blokowiska. Realia, które widać choćby z jednej strony ulicy: nie przejdziesz, bo rządkiem pędzą zdezelowane łady, ale i nowe volva czy mercedesy. To też pewien przekrój sytuacji socjalnej.

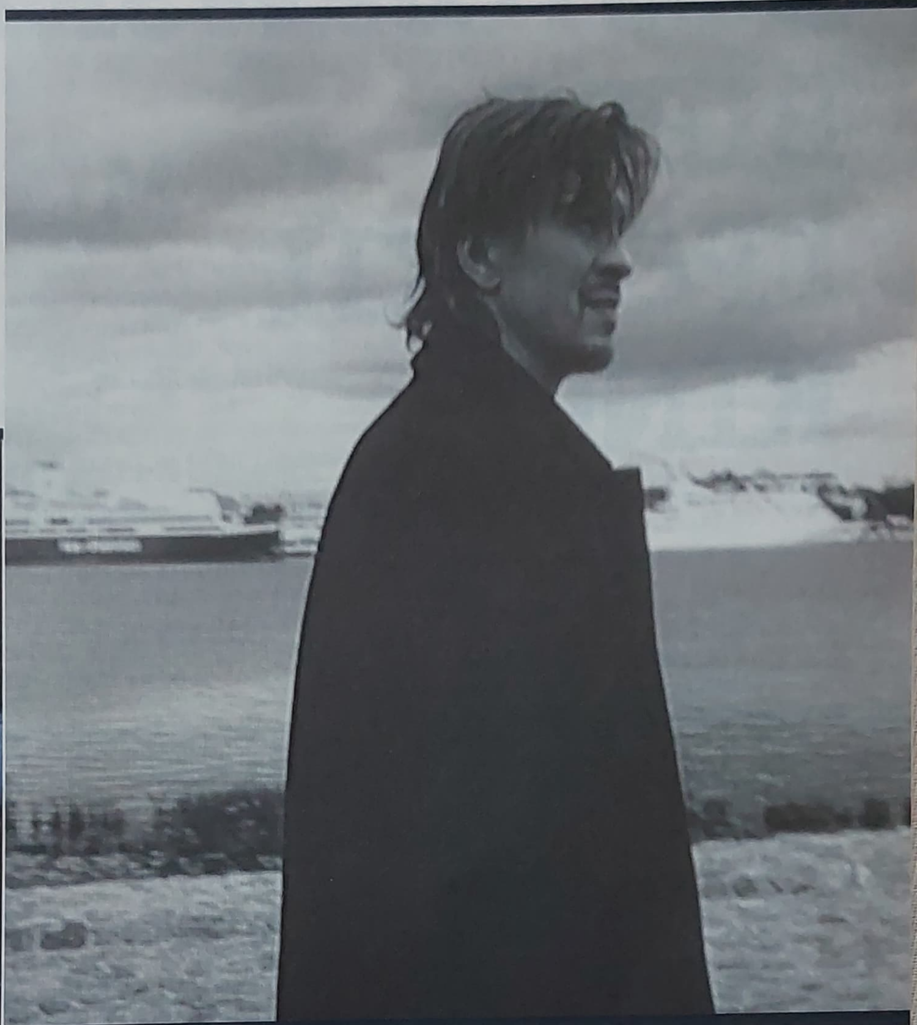
Filmy te wyświetlane były na festiwalu w Tbilisi poza konkursem. O ile jednak dla obserwatorów większości festiwali miasto, całe otoczenie jest tylko tłem tego, co dzieje się na sali kinowej, o tyle tutaj, w tym akurat momencie, gdy zza Kaukazu dochodzą wściekłe pomruki Wielkiego Brata, wszystkie myśli biegną ku naszym gruzińskim przyjaciołom. I ku gruzińskiemu kinu, które hojnie i całkiem nie po radziecku nas obdarowywało w przeszłości.

Ale przecież i w jesiennym konkursie były pozycje godne uwagi. Międzynarodowe jury pod przewodnictwem angielskiego reżysera Hugha Hudsona („Rydwany ognia") nagrodziło Grand Prix – Złotym Prometeuszem – niemiecki film „Diler" (Knallhart) Detleva Bucka, nagrodzony wcześniej przez FIPRESCI w Berlinie. Tu również spotykamy się z brutalnym wielkomiejskim światem, tym razem w Berlinie, zamieszkałym głównie przez ludność napływową. Zmuszony jest sobie w nim radzić rzucony tu wraz z rodziną piętnastolatek-twardziel – i właśnie ta jego cecha okazuje się najgorszą z możliwych formuł na przetrwanie. Twardziel, który jest twardzielem z konieczności, stanie przed przerastającym go zadaniem. Ciekawy w rysunku środowiska film steruje jednak pod koniec w stronę obrazu sensacyjnego. Porządny, dobrze zrobiony, ale – moim zdaniem – niczym szczególnym się nie wyróżniający.

Czy musi się jednak wyróżniać, czy nie marudzę zanadto? Wysmakowaną czarno-białą formą wyróżnia się na przykład niemiecko-łotewska „Krisana" (Fallen, reż. Fred Kelemen). Podporządkowana jej opowieść (mężczyzna będący świadkiem samobójczego skoku młodej kobiety z mostu do rzeki, szuka śladów jej życia, przyczyn, które skłoniły ją do desperackiego czy-


„OGRODY JESIENIĄ" REŻ. OTAR JOSELIANI


„DILER" REŻ. DETLEV BUCK


„KRISANA" REŻ. FRED KELEMEN

nu), wydaje się jednak momentami zbyt konwencjonalna, nie zawsze wiarygodna.

Równowagę między bogatą i staranną a zarazem dyskretną formą a duchem opowieści odnajduję natomiast w hiszpańskim obrazie „Leon i Olvido", reż. Xavier Bermudez. Jest w tym filmie miejsce, które przyciąga szczególną uwagę: odwiedzamy je, a dokładniej jesteśmy tam wraz bohaterami dwukrotnie: na początku i pod koniec filmu. Zachwycająca łąka wśród skał, obsypana kwiatami, w dole lśni błękitem morze, kilka metrów dalej skalne urwisko opada pionowo ku wodzie. Nie czuje się jednak lęku: natura jest tu w stanie pełnej niewinności.

W tej idyllicznej scenerii młoda ładna dziewczyna próbuje zabić swego brata. Najzupełniej normalna dziewczyna, pozbawiona jakichkolwiek widocznych defektów charakteru, ciężko pracująca po śmierci rodziców, często, choć nie zawsze, ciepła i opiekuńcza wobec swego brata – bliźniaka. Ale ten brat swoim istnieniem niszczy wszelkie szanse jej życia. A ona przecież nie wymaga od życia niczego szczególnego: chce żyć normalnym życiem, tym, co może to znaczyć dla młodej kobiety.

Leon, dotknięty zespołem Downa, nie może rzecz jasna funkcjonować samodzielnie. Skądinąd dobrze przygotowany do egzystencji ze swoją chorobą – o ile jest to wykonalne przy starannej, mądrej i czułej edukacji. Jego pragnieniem i prawdą jest życie w głębokiej, biologiczno-psychicznej, wręcz pierwotnej symbiozie z Olvido. Jest do tego stopnia fizycznie i psychicznie przywiązany do siostry, że świat na zewnątrz nie może z tą siłą konkurować, czasem objawia jakieś pokusy, ale wówczas traci swój głębszy sens. Można powiedzieć, że jest to film o miłości absolutnej.

To przywiązanie ma charakter seksualny. Powściągnięte i stłumione w obrębie tabu osacza jednak dziewczynę, pozornie niewinnym zabawom towarzyszy jej głębokie zażenowanie. Jednocześnie najwyższy podziw budzi powaga, z jaką Xavier Bermudez obserwuje problemy chłopca. Obejmuje to nie tylko jego seksualność, ale całą postawę wobec życia. Tyle filmów portretowało życie ludzi odbiegających od tego, co uznawane jest za normę. Zwykle próbują one przekonać widza, że bohaterowie są istotami ludzkimi, jak inni, a nawet dysponują właściwościami niedostępnymi dla ludzi *normalnych*. W hiszpańskim filmie nie ma nawet śladu podobnej społecznej dydaktyki, nikt nie dopuszcza możliwości, by ludzka godność Leona mogłaby być kwestionowana. On po prostu j e s t, jego życie i człowieczeństwo jest poza dyskusją, poza wątpliwościami, ale i poza dwuznacznym w istocie podziwem. Ale i postawa dziewczyny nie jest tu wartościowana. Sytuacja między rodzeństwem jest po prostu nierozwiązywalna. Miejsce, o którym wspomniałem, każe tu, w Tbilisi, myśleć o greckiej tragedii. Myśleć i ją ze wzruszeniem odczuwać. Na przeciwległych szalach leży jego albo jej życie. ■

DOSTOJEWSKI, BIEDA I POLSKIE KINO

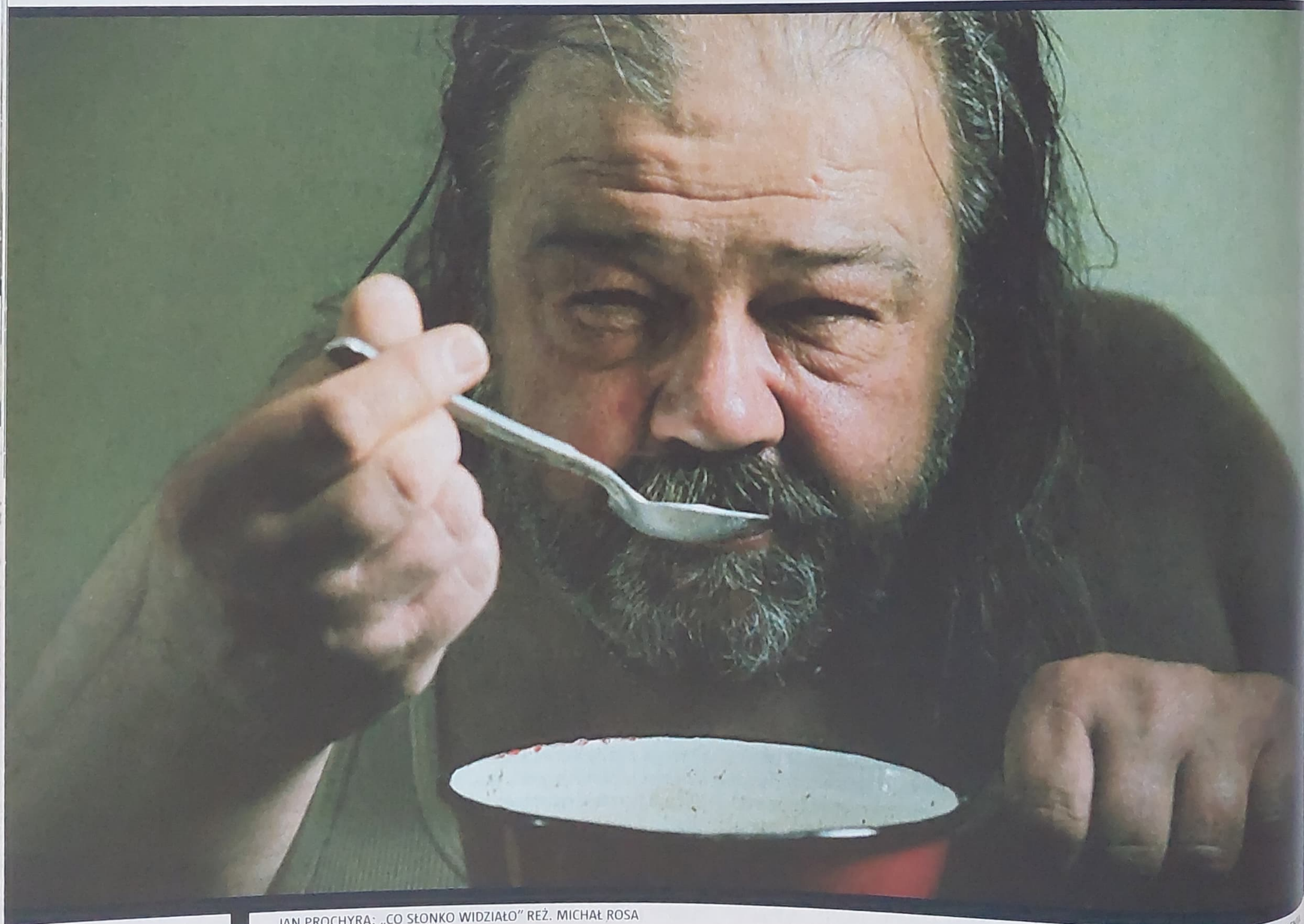
JAKUB SOCHA

Motorem napędzającym najgłośniejsze polskie filmy ostatniego sezonu („Co słonko widziało" Michała Rosy, „Plac Zbawiciela" Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze, „Z odzysku" Sławomira Fabickiego) jest pieniądz, a ściślej jego brak. Wszystko wybucha albo o sobie na nowo przypomina z powodu braku gotówki: na mieszkanie, na wyjazd za granicę, na zapewnienie godziwego życia ukochanej kobiecie. Konstatacja banalna i bolesna, ale na szczęście nie załatwia wszystkich problemów, nie ogarnia wszystkich treści, które to kino niesie. Nie da się tych filmów opisać tylko w kategoriach braku pieniędzy, tak jak nie da się udowodnić, że jedynym problemem Raskolnikowa ze „Zbrodni i kary" był pusty portfel.

WIĘCEJ OKRUCIEŃSTWA NIŻ W RZECZYWISTOŚCI

Dawno, bardzo dawno nie miałem wrażenia, że polskie kino tak mocno mnie uwiera, że znowu mówi o czymś istotnym.

W pierwszym odruchu chciałem napisać, że za dużo w „Co słonko widziało", „Placu Zbawiciela", „Z odzysku" tragedii, brudu i rozkładu, filmowej czerni. Wydaje się jednak, że w żadnym z tych filmów opis krajobrazu nie pretenduje do roli Stendhalowe-



JAN PROCHYRA: „CO SŁONKO WIDZIAŁO" REŻ. MICHAŁ ROSA

FOT. ADAM PALENTA



JOWITA BUDNIK: „PLAC ZBAWICIELA"
REŻ. JOANNA KOS-KRAUZE I KRZYSZTOF KRAUZE

Dawno nie miałem wrażenia, że polskie kino mówi o czymś istotnym.

go gładkiego zwierciadła. Jeślibym patrzył na obraz świata w tych filmach jak na obraz realistyczny, to nigdy bym w taki obraz nie uwierzył. Z tymi obrazami po prostu jest tak, jak z powieściami Dostojewskiego: Lew Szestow mówił, że jest w nich więcej okrucieństwa niż w samej rzeczywistości. Intensywność efektów to protest przeciw pocieszeniu. Bo czy nie za łatwo uciekamy w sformułowania o optymizmie, o sztuce, która za wszelką cenę ma przynosić pocieszenie? Czy w końcu tak wielka kariera filmów rozkosznych czegoś nam nie przysłania?

Jerzy Stempowski intensywność środków użytych przez Dostojewskiego tłumaczył z kolei jako protest przeciwko oświeceniowej filozofii, która (z grubsza rzecz ujmując) scalała świat w doskonały i piękny twór, na którym cieniem kładły się jedynie pojedyncze losy. Sam Dostojewski natomiast uważał, że jeśli choć jednemu człowiekowi jest źle na świecie, cierpi i jest nieszczęśliwy, to ciągle jest się przeciwko czemu buntować.

Dzisiaj, po doświadczeniu z filozofią postmodernistyczną, która, jak mało czego, boi się narzucenia całościowych wizji świata, problem z wykluczeniem pojedynczego człowieka tak naprawdę się nie zmienia. Zamiast wizji holistycznej mamy luźny zbiór elementów *bez środka*: trochę sportu, trochę Dody i trochę biedy. W mediach to samo: Mandaryna miesza się z obniżką cen mandarynek, a bieda z biednym i porzuconym przez Mandarynę Michałem Wiśniewskim. Wykluczenie staje się elementem równie ważnym jak wszystko inne albo jak wszystko inne nieważnym.

Intensywność środków użytych w omawianych filmach widzę właśnie jako protest przeciwko przedstawianej w mediach rzeczywistości. I jeśli nawet może kino takie jak „Z odzysku" jest wynikiem jakiejś filmowej mody, to i tak nie widzę w tym nic złego, jeśli tylko zostaje ona twórczo potraktowana.

NASZE WSZYSTKIE TRAGEDIE

Okropieństwo świata to jednak nie wszystko. Potęgują je wszystkie tragedie, które spadają na filmowych bohaterów.

Oglądam film państwa Krauze i widzę zwyczajną rodzinę zbudowaną na wszystkich tragediach, jakie człowiekowi mogą się zdarzyć: matkę maltretowaną przez ojca alkoholika, sfrustrowaną pracą; syna zaplątanego w romans z zimną i dobrze ustawioną bizneswoman, harującego fizycznie kilkanaście godzin na dobę, mimo że skończył studia; jego żonę, pochodzącą ze wsi dziewczynę, którą zmuszono do aborcji, kurę domową, od której odwraca się rodzina i przyjaciele.

Oglądam film Rosy: w galerii postaci widzę tylko stracone szanse, marazm i przerażające ubóstwo: jednego nie stać na dentystyczną protezę dla żony cierpiącej na widoczny ubytek zębów, dlatego pracuje w poniżeniu; młodego chłopaka nie stać na nic, więc żeby zdobyć potrzebne pieniądze, daje się obłapiać obleśnemu dziadkowi; ktoś inny jeszcze, przepędzany z miejsca na miejsce, próbuje zarobić na życie sprzedając żurek i czosnek; i jest wreszcie dziewczyna, która być może będzie musiała sprzedawać swoje ciało, by móc powalczyć o marzenia.

Oglądam film Fabickiego: widzę inteligentnego młodego człowieka, który wybór ma dramatyczny: albo chlewnia albo gangsterka. Widzę młodą, ale zniszczoną przez życie nielegalną emigrantkę, która musiała uciekać z kraju z dzieckiem przed mężem alkoholikiem. Widzę wreszcie samotną matkę, jakby nieobecną, nie potrafiącą dotrzeć do syna.

Jeśli jednak otaczającego bohaterów świata nie traktujemy w kategoriach realistycznych, a raczej w kategoriach protestu, to wydaje mi się, że tak samo trzeba spojrzeć na postacie zaludniające ten świat. Ich skomasowane losy spełniają tę samą funkcję, co u Dostojewskiego. Stają się rzecznikami ludzi przegranych, którzy nie załapali się na pociąg do lepszego życia. Odstawieni na bocznicę czekają na cud, który się nie wydarzy. Fabicki, Rosa i państwo Krauze starają się ich opisać, pokazać, że są, niekoniecznie podsuwając recepty na lepszy los. Bo tak naprawdę lepszego losu nie będzie. Jak u Dostojewskiego. Chodzi jedynie o to, jak żyć będąc podeptanym i upokorzonym.

RASKOLNIKOW WARSZAWSKI

W filmie Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze tragedia została wciśnięta do kamienicy. Wszystko uruchamia tragiczna sytuacja mieszkaniowa, która nie pozwala młodym mieszkać na swoim. Bankructwo dewelopera, od którego kupowali mieszkanie, jest iskrą wrzuconą w świat czekający na wybuch, gdzie do tej pory wszystkie problemy były zamiatane pod dywan.

To świat, w którym człowiek nie może nawet sam zdecydować, kiedy z niego odejść. Desperacki odruch głównej bohaterki wybierającej śmierć zostaje unieważniony. Autorzy zabiorą jej możliwość odejścia na własnych prawach.

Pewien krytyk domagał się wręcz, by w tym momencie kobieta została uśmiercona, gdyż wtedy „Plac Zbawiciela" urósłby do wymiaru tragedii antycznej (to ulubiony wytrych – tragedia antyczna lub dramat szekspirowski). Ale prawdziwym dramatem jest przecież to, że wzorzec antyczny w tym świecie się nie wypełni, a my nie odejdziemy do domu z paczką – prezentem z napisem *katharsis*. „Plac Zbawiciela" nie może przynieść pocieszenia. W świecie zrównanych elementów, bez środka, nie jest ono możliwe, tak jak nie jest możliwy prawdziwy dramat.

W powszechnym rozumieniu Raskolnikow ostatecznie się nawraca, przewartościowuje swoje życie, świadomy zła, którego się dopuścił. Prawda jest jednak inna. Raskolnikow niczego nie żałuje, na co zwracają uwagę wnikliwi interpretatorzy Dostojewskiego, od Herlinga-Grudzińskiego po Gombrowicza. Niczego też chyba nie żałuje bohater „Placu Zbawiciela". Błędem byłoby doszukiwanie się w jego ostatnim geście chęci zadośćuczynienia. Ten bohater nie czuje się winny, a jego krok jest wynikiem sztucznego (gombrowiczowskiego?) międzyludzkiego zwierciadła sumienia. Przyznaje się do wszystkiego tylko dlatego, że widzi potępienie w oczach innych.





WOJCIECH ZIELIŃSKI, MICHAŁ FILIPIAK, ANTONI PAWLICKI: „Z ODZYSKU" REŻ. SŁAWOMIR FABICKI

Z tymi obrazami po prostu jest tak, jak z powieściami Dostojewskiego: Lew Szestow mówił, że jest w nich więcej okrucieństwa niż w samej rzeczywistości.

Ale tu właśnie jest miejsce dla wielkości autorów tego filmu. Joanna Kos-Krauze i jej mąż Krzysztof nie sugerują widzowi, że bohater się zmieni, że będzie się uczył na błędach. Oni po prostu upominają się o jego obecność i zostają przy nim, chociaż nie wiedzą czy się kiedykolwiek odrodzi. Dlatego też, gdy myślę dzisiaj o najtrudniejszej kwestii, którą poruszał Dostojewski, o tym, że prawdziwe odrodzenie jest tak naprawdę wskrzeszeniem Łazarza, czyli powrotem z całkowitej ciemności, to przed oczami staje mi właśnie „Plac Zbawiciela" – film czysty i niepokojący.

ŚLĄSKIE SKRÓTY. ROSY WIN ODPUSZCZENIE

„Co słonko wdziało" Michała Rosy ma budowę polifoniczną: różne historie biegną swymi torami, by w kulminacyjnej scenie przeciąć się jedynie raz. Śląsk w tym filmie daleki jest od estetyzującego spojrzenia Kazimierza Kutza.

Rosa postępuje ze swoimi bohaterami okrutnie: najpierw pokazuje im w krótkim błysku marzenie czy cel, który chcą osiągnąć, po czym oddala go coraz bardziej. Ten oddalający się cel prowadzi do dramatu. Bohaterowie szarpią się, próbują, ale każdy ruch przypomina ruchy człowieka, który został uwięziony w bagnie – im więcej ruchów, tym szybciej idzie się na dno. Mimo że widzimy ich na początku jako ludzi czystych i marzących, każdy z nich w pogoni za marzeniami w końcu tę niewinność traci.

Mężczyzna, podejmujący każdą, nawet najbardziej upokarzającą pracę, w końcu i tak włamie się do protetyka, by wykraść dla żony protezę, na którą go nie stać; młody chłopak w akcie desperacji podda się żądzy dziadka; dziewczynę zostawiamy w chwili, gdy decyduje o swym dalszym losie. Dopóki bohaterowie „Co słonko widziało" jeszcze się rozpędzają, film przypomina podpatrzone na ulicy scenki rodzajowe, zbiór wydartych z lokalnej gazety ciekawych historii. Jest dziełem uważnego i cierpliwego obserwatora, wsłuchanego w cichą rozpacz ulicznego przechodnia.

Jednak perspektywa ta zanika w momencie, gdy postaci Rosy przekraczają niewidoczną granicę, za którą jest tylko równia pochyła. Znowu kluczowym zagadnieniem jest kwestia ucieczki z tej drogi i odrodzenia. Jednak bohaterowie „Co słonko widziało" nie zdążą nic zrobić ze swoim losem. Ubiega ich reżyser. On sam przynosi im oczyszczenie. Na chwilę staje się Bogiem, który uruchamia mechanizm świata, rozdziela razy, łączy i dzieli ludzi, grozi palcem i przypomina, że powinni się poprawić. W „Co słonko widziało" bohaterowie dochodzą do miejsca, z którego mogliby już tylko spadać, ale wtedy reżyser daje im znak (wysadza komin – centrum tego świata) po to, by mogli raz jeszcze przemyśleć swoje życie.

Co więc oznacza odrodzenie u Rosy? Ludzie padają sobie w ramiona, ale trzeba zapytać, dlaczego to robią? Co takiego się stało, że nagle szukają bliskości, oddechu kogoś bliskiego? Nie wiemy.

Film zdaje się w największym stopniu winę za klęski bohaterów składać na barki świata. To świat jest winien, bo przecież bohaterowie chcą dobrze. A człowiek? Cóż, jest tylko drobiną, skazaną na globalne pożarcie. Ale także – na boskie zbawienie. Los ludzki jest taki, jaki jest, żeby utwierdzić z góry narzucony plan.

Rosa stosuje mechaniczny (a może metafizyczny?) zabieg, który zwraca uwagę ludzi na to co, istotne. Nie chce zostać z nimi do końca, jakby bojąc się tego, co może zobaczyć.

GANGSTER Z PATEFONEM

„Z odzysku" Sławomira Fabickiego to film, który przychodzi do widza jakby spoza czasu albo z dalekiej przeszłości.

Dzisiejsze kino próbujące wyrwać się z pułapki, którą niejako samo na siebie zastawiło, uciec od bezlitośnie zgranych schematów, niczego bardziej się nie boi niż starych nawyków i przyzwyczajeń. A debiut Fabickiego, czerpiący garściami z tradycji kina, jest przesiąknięty wiarą, że gabinet typowych filmowych figur nie jest li tylko gabinetem figur woskowych.

„Z odzysku" to film zapięty pod szyję, precyzyjnie skonstruowany. Historia młodego boksera została wpisana przez reżysera w ramy moralitetu. Główny i jeszcze niewinny bohater staje w środku świata, na przecięciu dwóch sił i dwóch porządków. Z jednej strony – w miarę wygodne życie u boku miejscowego gangstera, lecz za cenę zatrucia jadem agresji i nienawiści, pustoszącym wnętrze chłopaka. Z drugiej strony... no, właśnie – z drugiej strony żadnych pewnych perspektyw na lepsze życie nie ma. Jest tylko poniżająca bieda, która tym bardziej boli, że zagraża ukochanej kobiecie. I jak zawsze w takim układzie, dobro jest mało efektowne: ma postać posiwiałego dziadka i zmęczonej przez życie emigrantki z Ukrainy. Żadne z nich nie jest ideałem. A po drugiej stronie uśmiecha się szelmowsko podmiejski gangster, co to i pomidorową lubi, z dziećmi w strzelanego się pobawi i kwiatka na nowe mieszkanie swemu egzekutorowi przyniesie.

Spośród trzech filmów, o których piszę, właśnie w filmie Fabickiego najwyraźniej wytyczona zostaje granica między światem ludzi wykluczonych i tych, którym udało się wsiąść na karuzelę życia. Fabicki pozwala swojemu bohaterowi dostać się do *wesołe-*

go miasteczka bocznym wejściem, ale pokazuje równocześnie, jak bardzo wyniszczający jest ten wspaniały świat, zdobyty za cenę ucieczki od siebie i własnego sumienia.

Fabicki pozostaje ze swym bohaterem na zawsze: wtedy gdy ten jak dziecko bawi się patefonem, ale także wtedy, gdy masakruje twarz jednemu z dłużników.

Jednak ten śląski Raskolnikow tylko chwilowo zafascynowany swoją siłą i bezkarnością, w ostatecznym rozrachunku poczuje ukłucie sumienia. Fabicki traktuje swojego bohatera z ufnością, wierzy, że jest w nim siła pozwalająca na odrodzenie. I nie jest to siła, która spada na niego z kosmosu. Jest w nim od zawsze. Została mu zaszczepiona przez szlachetnego dziadka, a ukształtowała ją miłość do kobiety.

Dlatego ostatnia i zarazem kluczowa scena filmu jest tak czysta i poruszająca. Chłopak, po porzuceniu gangsterki, zaczyna na nowo pracować w gospodarstwie, gdzie w końcu napadają go jego dawni towarzysze i dotkliwie biją. Słaniającemu się na nogach bohaterowi pamięć otwiera furtkę. Zaczyna przypominać sobie strzępy obrazów, znaczących dźwięków. W tym chaosie, w tej magmie, w samym jej środku jest on: złamany, zniszczony. Teraz już wie, że do niektórych rzeczy nie będzie już powrotu (kobieta, która mu ufała, już nigdy do końca mu nie zaufa). Ale mimo to zwraca się w stronę domu. Jest u kresu sił, ale wchodzi w lodowatą wodę, zadając sobie może przede wszystkim pokutę. Bo Fabicki wierzy w pokutę (mimo że nie ma w filmie jednoznacznych religijnych i metafizycznych sygnałów), w zadośćuczynienie, wierzy w tradycyjną symbolikę. I dlatego też bohater zanurza się w wodzie – symbolu oczyszczenia i odrodzenia.

DOSTOJEWSKI – OBECNOŚĆ

Źródła mówią, że rodzina Dostojewskiego pochodziła z Polski, więc można nieśmiało powiedzieć, że niewiele brakowało, a autor „Biesów" żyłby w Polsce i był Polakiem. I wtedy może zamiast dyskusji, kto jest z Sienkiewicza, a kto z Gombrowicza, wszyscy bylibyśmy z Dostojewskiego.

Patrząc na dzisiejsze polskie kino, jak na dłoni widać, że ma ono więcej wspólnego z Dostojewskim niż z autorami „Potopu" i „Pornografii" razem wziętymi.

Nie jest moją ambicją wchodzenie w rozważania, w którym z tych filmów wizja człowieka jest bliższa prawdzie. Czy wizja z „Placu Zbawiciela" – najbardziej bezkompromisowa, najbliższa Dostojewskiemu, sugerująca, że człowiek może się odrodzić tylko w totalnej pustce i nicości? Czy z filmu „Co słonko widziało" – gdzie człowiek może zawsze liczyć na jakiś boski znak? Czy wreszcie wizja prezentowana przez Sławomira Fabickiego – że człowiek sam w sobie ma tę siłę – czerpaną z miłości – aby się odrodzić na nowo?

Prawda o jakimś świecie, którą tworzy artysta, nie wyklucza nieprawdy. Leszek Kołakowski pisał, że *wielki filozof ma zawsze rację; tak samo Hume i Kant, Nietzsche i Marks. Wydaje się, jak gdyby przeciwieństwa między wielkimi filozofiami były pozorne, jak gdyby każda z nich udostępniała pewną autentyczną twarz bytu, z innej strony oglądanego.* Z filmami Rosy, Fabickiego, Joanny i Krzysztofa Krauze jest tak samo. Nie warto roztrząsać problemu, który z nich przynosi obraz bardziej szczery, bo przecież prawdziwi artyści nawet *kłamiąc prawdę mówią*.

★

Kiedy piszę o tych filmach, jak mantra powraca do mnie „Requiem" Rilkego. Nie dlatego, że ogarnia mnie na myśl o polskim kinie nastrój pogrzebowy. Wręcz przeciwnie. Rilke napisał w tym wierszu: *kto mówił o zwycięstwie – przetrwać, ot wszystko*. Historie ludzi opowiedziane w „Placu Zbawiciela", „Z odzysku" i „Co słonko widziało" odczytuję właśnie przez te słowa.

JAKUB SOCHA


SOFIA COPPOLA

OSOBNE ŚWIATY CÓRKI MISTRZA

MALWINA GROCHOWSKA

Reżyserka w Hollywood? Owszem, kobieta może zaistnieć w tym zdominowanym przez mężczyzn środowisku, pod warunkiem, że wpisze się w któryś z dwóch schematów przewidzianych dla jej płci: albo przejmie męski punkt widzenia świata i będzie robiła filmy nie różniące się od tych robionych przez mężczyzn, albo zgodzi się na rolę kwiatka przy kożuchu. Sofia Coppola wykroczyła poza oba te schematy.

Wszystko było dobrze, dopóki opowiadała o kobietach współczesnych. Tworzyła światy – dziewczyńskie, osobne, które jeśli komuś nie były bliskie, mogły być oglądane z zainteresowaniem, z jakim ogląda się egzotyczne ryby w akwarium. Odmienność jej obrazów fascynowała, tak jak chłopców z „Przekleństw niewinności" fascynowały piękne siostry Lisbon, choć tajemnica dziewcząt pozostawała poza zasięgiem ich prób racjonalnego opisu, zrozumienia. Po debiucie fabularnym i kolejnym filmie – „Między słowami" – Sofię chwalono za oryginalne spojrzenie oraz wyjątkową wrażliwość. Problemy zaczęły się wraz z „Marią Antoniną", gdy reżyserka zainteresowała się historią, która, mimo dopuszczalnych odchyleń w interpretacji, ma swoją wersję oficjalną. Ta wersja musi uwzględniać wydarzenia w skali światowej, życie prywatne ustawiając na drugim albo dalszym planie. Większość krytyki (choć oczywiście pojawiły się też głosy zachwytu) uznała jej postrzeganie królowej Francji za nieprawdziwe, uproszczone albo co najmniej nudne. Dlaczego? Dlatego, że w jej filmie polityka, rewolucja i gilotyna zostały umieszczone na marginesie. Innymi słowy, ponieważ Sofia przełamała monopol męskiej narracji. Zrobiła film historyczny, kostiumowy, jednocześnie podważając istotność tego, co zwykliśmy uznawać za Historię.

Oczywiście, filmy o epokach minionych z punktu widzenia historii prywatnej nie są nowością. Przypomina się chociażby „Barry Lyndon" Stanleya Kubricka, gdzie tytułowy bohater brał udział w bitwie, której *nie wzmiankowano w żadnej książce historycznej, ale która dla jej uczestników była wystarczająco warta zapamiętania*. Lecz Sofia Coppola nie przedstawia ani jednej bitwy, a jednocześnie za bohaterkę obrała postać z podręczników historii, w dużym stopniu wyjmując ją z kontekstu historycznego.

Z „Barrym Lyndonem" łączy „Marię Antoninę" postać legendarnej twórczyni kostiumów – Mileny Canonero. Kostiumy u Kubricka, ale zwłaszcza u Coppoli odegrały znaczącą rolę. Co najciekawsze, Canonero jako jedyna z ekipy „Marii Antoniny" została wyróżniona nominacją do Oscara. Niewątpliwie na nią zasłużyła, niewątpliwie kostiumy stanowią ważny element tej opowieści z XVIII-wiecznej Francji. Jednak doceniając „Marię Antoninę" wyłącznie za kostiumy, a nie za reżyserię, sprowadzono znaczenie tego filmu do gry form i kolorów. Reżyserka w Hollywood – tak, lecz reżyserka proponująca swoją wizję historii – to już byłoby za wiele. Żaden równie dobry film zeszłego roku nie został tak skrzywdzony w oscarowym wyścigu jak „Maria Antonina". Choć oczywiście nominacje do Oscara stanowią także wypadkową wcześniejszych reakcji, poczynając od tych cannenskich: przecież to tam









„PRZEKLEŃSTWA NIEWINNOŚCI": PORTRET NASTOLATEK

„MIĘDZY SŁOWAMI"

Coppola-Amerykanka ośmieliła się pokazać Francuzom film o fragmencie ich historii.

To zresztą nie pierwszy zakręt w karierze reżyserki. Zanim zaczęła robić filmy, długo poszukiwała odpowiedniego dla siebie zajęcia, podobnie jak bohaterka „Między słowami". Kręciła teledyski, projektowała stroje, pisała scenariusze, próbowała swoich sił jako aktorka. Za rolę Mary Corleone w III części „Ojca chrzestnego" mocno oberwała od krytyki. Dopiero w 1998 roku napisała scenariusz i wyreżyserowała swój pierwszy film – kilkunastominutowe „Lick the Star": w rytmie punkowej muzyki opowiada tu o kilku szkolnych przyjaciółkach, które zakładają „tajemny klub" i spiskują przeciwko dziewczynom spoza ich kręgu. Niby filmowy drobiazg; gdyby nie kilka inteligentnych obserwacji i dowcipnych dialogów, mógłby zostać wzięty za odcinek kolejnego serialu o amerykańskiej szkole. Ale tym filmem Coppola już na samym początku wyznaczyła sobie pole zainteresowań: dziewczyńskie sprawy, do których nikt nie ma dostępu i nikt ich nie rozumie.

Rok później pojawiły się „Przekleństwa niewinności". I znowu historia kilku dziewcząt, tym razem opowiedziana z punktu widzenia chłopców, którzy zachowania swoich rówieśnic zupełnie nie rozumieją. Analizują ich pamiętniki na wszelkie dostępne sobie sposoby: badają treść i charakter pisma, ale to nie zaspokaja ich ciekawości. Przeprowadzają wywiady z kolegami, przez teleskop obserwują sypialnię dziewcząt, co im równie mało wyjaśnia. Chcą wiedzieć nie tylko więcej, ale i głębiej, jednak sama obserwacja i analiza okazują się metodami zupełnie nieprzydatnymi.

Cały film opowiedziany jest w retrospekcji, lecz nie istnieje obiektywna prawda minionych zdarzeń. Liczą się nastroje, momenty oraz to, jak ich ulotność została zapamiętana. Najbardziej fantastyczne są w tym filmie sekwencje, w których nic się nie dzieje: promienie słońca przeświecające przez korony drzew, bohaterki patrzą w okno, Cecilia – zresztą już po swojej śmierci – leży jak kociak na gałęzi (a przynajmniej tak widzą ją chłopcy). Nie ma znaczenia, jak to było naprawdę? A może samobójstwo pięciu sióstr w ogóle nie miało miejsca? Narrator w jednej z ostatnich scen napomyka, że po latach nikt już nie mówi o siostrach Lisbon, tylko on i koledzy z dzieciństwa, gdy spotkają się przypadkowo, wspominają coś niewyraźnie o tamtych wydarzeniach, ale nadal nie potrafią ich ująć w słowa i zrozumieć znaczenia tego doświadczenia dla siebie.

Realizatorka odważnie igrała z kiczem przydając wartości temu, co powszechnie uważane jest za estetycznie bezwartościowe. Siostry Lisbon żyją wśród falbanek, poduszek, kolorowych naklejek, pamiętników, bawełnianych majtek, na których bohaterka



(Kirsten Dunst) wyhaftowała imię swojego chłopaka. Ale reżyserka nie pokazuje tej estetyki *dziewczęcej sypialni* z dystansu, wręcz przeciwnie: uprawomocnia ją stosując podobne środki języka filmowego, na przykład pokazując twarz Dunst w ramce w kształcie serca na tle nieba, dołączając do tego na wpół słodką, na wpół psychodeliczną muzykę „Air". Cecilia mówi w jednej ze scen do lekarza: *Pan nawet sobie nie wyobraża, jak trudno jest być 13-letnią dziewczynką*. Sądząc z pozytywnego odbioru tego filmu, Coppoli chyba udało się niektórym to wyobrażenie przybliżyć.

Motyw bawełnianych majtek wraca w kolejnym filmie Coppoli. Pierwsze ujęcie „Między słowami" to zbliżenie pupy Scarlett Johansson w bawełnianych majtkach. Tutaj mała dziewczynka już dorosła, wyszła nawet za mąż, ale mąż zdaje się żyć w innym niż ona świecie – świecie akcji, walki, konkurencji. Tymczasem ona nadal zajmuje się dziewczyńskimi sprawami: zamyśla się na długie godziny wyglądając przez okno, w pokoju hotelowym wiesza dziwne papierowe dekoracje, dzierga szalik na drutach. Jeszcze nie wie, co właściwie ma w życiu robić.

Tymczasem Maria Antonina to dziewczynka, która z przymusu przechodzi przyspieszony kurs dojrzewania. Chcąc nie chcąc musi wziąć na siebie odpowiedzialność jako małżonka delfina, *być posłuszna i nie okazywać kaprysów, bo los małżeństwa zależy wyłącznie od żony*. Męskie zabawy, takie jak polowanie i uprawianie polityki, jej nie interesują. I są w filmie pokazane właśnie wyłącznie jako zabawy. Ludwik XVI, wydający ze śmiertelnie poważną miną (która przy jego fizjonomii czyni go śmiesznym) rozkazy: *Wyślijcie oddziały do Ameryki*, jest kwintesencją tej strategii reżyserskiej. Widz uświadamia sobie, jak przypadkowe i nieprzemyślane były decyzje króla, które następnie miały wpływ na rzeczywiste wydarzenia. Dlatego dziwi oburzenie, że Marię Antoninę bardziej interesowały falbanki przy sukience niż pierwszy rozbiór Polski. Falbanki to było coś należącego do jej świata, co mogła kontrolować według własnych reguł. Gdyby Coppola zdecydowała się na uwzględnienie ówczesnych wydarzeń politycznych w większym stopniu, film straciłby niepowtarzalną, ściśle subiektywną narrację. Dla wyjątkowości „Marii Antoniny" kluczowe jest właśnie to, że na pierwszym planie umieszczono perspektywę tytułowej postaci. Podobnie jak w poprzednich filmach, kluczowe dla fabuły są nie wydarzenia, lecz momenty ulotne: podróż rozmarzonej królowej karetą, słońce przeświecające przez liście drzew, obserwacja biedronki, jakiegoś piórka na źdźble trawy. Elementem nowym jest bogactwo wizualne – przepiękne, sensualne sfilmowanie całej dworskiej otoczki, co wcale nie sprawia, że film staje się pozbawiony treści. Maria Antonina według Coppoli to kobieta o nieprzeciętnej wrażliwości, bogatym życiu wewnętrznym, podobnie jak siostry Lisbon z „Przekleństwa niewinności" i Charlotte z „Między słowami". Pod względem portretowania kobiet trudno wyobrazić sobie bardziej konsekwentną kontynuację stylu wcześniejszych filmów Coppoli.

Paweł Mossakowski pisał, odnosząc się do wątku nie skonsumowanego związku małżeńskiego pary królewskiej: *Miloš Forman zrobiłby z tego pyszną komedię – u Coppoli staje się to nudne*. Ależ „Maria Antonina" jest przesycona subtelnym dowcipem! Np. powtarzające się sceny śniadań pary królewskiej, w których każde spojrzenie, każdy gest (chociażby król chrupiący szparagi) przykuwa uwagę i każe się wewnętrznie uśmiechać. Np. sekundowe ujęcie, kiedy pomiędzy pantofelkami z epoki pokazuje nam wielki i zupełnie współczesny trampek.



„PRZEKLEŃSTWA NIEWINNOŚCI"

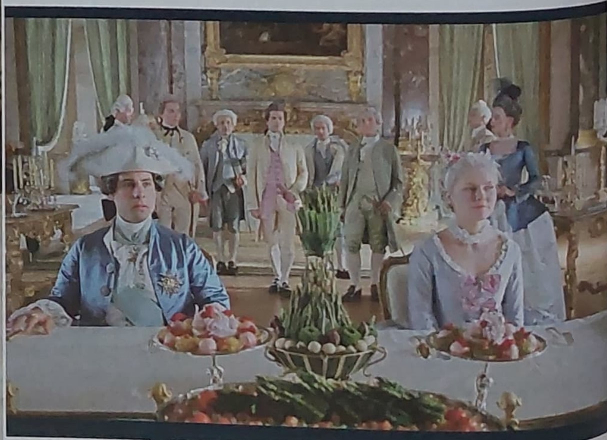
Świat dziewczyn, których nie interesują męskie sprawy.

Coppola jest moim zdaniem niezrównana w delikatnych, świadczących o szczególnym poczuciu humoru, aluzjach. Styl jej pracy na planie jest równie wyjątkowy jak same filmy. Ojciec pouczał ją, że musi *mówić głośniej „akcja!", prosto do tuby!* Tymczasem Sofia porozumiewa się przez sugestie, nie rozkazy. Jej przyjaciółka, Zoe Cassavetes, mówi: *Sofia zmienia plan filmowy w dom. Zapala świece, wszędzie stawia zdjęcia i obrazki. Częstuje swoim winem i kanapkami. Potrafi sprawić, że między ludźmi panuje partnerskie porozumienie, nie ma żadnych konfliktów, zawiści. Jedni drugich inspirują*. W dzieciństwie spędzała czas na planie swojego ojca. Patrzyła, jak powstają męskie bajki o wojnie – „Czas Apokalipsy", o mafii – „Ojciec chrzestny". Trudno wyobrazić sobie tematykę bardziej odległą od tej, którą potem sama podjęła.

Zresztą historie z jej filmów można ułożyć w rozwijającą się chronologicznie historię: od nastolatek w „Lick the Star" i „Przekleństwach niewinności", poprzez zagubioną, młodą mężatkę w „Między słowami", aż po Marię Antoninę wrzuconą w nieprzyjazne środowisko, dla której Wersal okazał się równie nieprzyjazny jak Hollywood dla Coppoli.

MALWINA GROCHOWSKA


„MARIA ANTONINA": PRZYSPIESZONY KURS DOJRZEWANIA...


...W OKOWACH KONSERWATYZMU

6 OSCARY 2007
NOMINACJI, W TYM
NAJLEPSZY FILM
NIEANGLOJĘZYCZNY



„PIĘKNA, PORYWAJĄCA OPOWIEŚĆ"

Chicago Sun Times

REŻYSERIA GUILLERMO DEL TORO

LABIRYNT FAUNA

W KINACH OD 30 MARCA

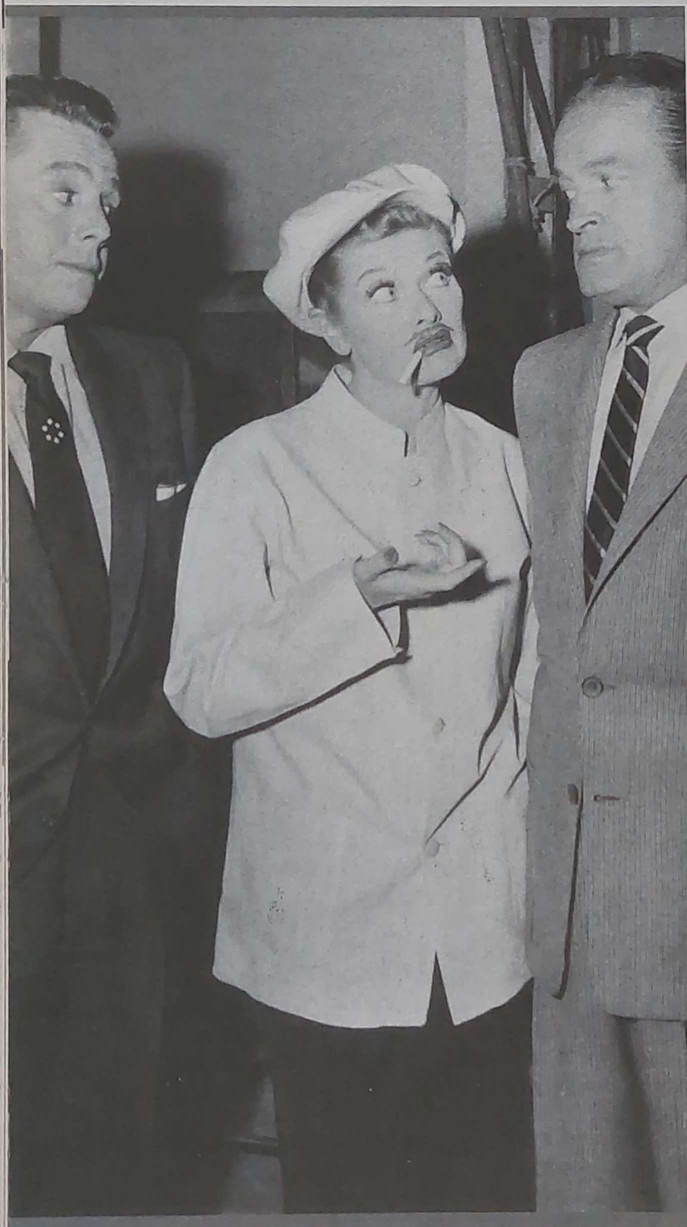
machina
Villeroy & Boch
Euronet WORLDWIDE
FILM
metro
WiK
wprost
MTV MUSIC TELEVISION
WP.PL
RMF
EMPIK
korba.pl
IMIGE
AKTIVIST
Fantastyka
Focus
STOPKLATKA DOBRA STRONA FILMU

Powstanie telewizji zagroziło wielu dziedzinom rozrywki.

WOJNA POSTU CZYLI HOLLYWOOD

MAREK KULESZA

Po co iść do teatru, skoro widzowie mogą mieć w domu najlepszych aktorów w najlepszych sztukach? Orkiestry symfoniczne i estradowi piosenkarze równie dobrze prezentują się na małym ekranie, co na estradach i w filharmoniach. Również sport: po co iść na mecz, gdy mecz via telewizor może przyjść do kibica? Lęk był powszechny, i dopiero następne lata miały pokazać czy uzasadniony. Ale żadna branża nie przestraszyła się bardziej niż przemysł filmowy, bo to telewizja USA była największa i najszybciej rosnąca w świecie.



DESI ARNAZ, LUCILLE BALL I BOB HOPE: NAJPOPULARNIEJSI KOMICY

BŁĘDY ROZPOZNANIA

Po II wojnie światowej na amerykańską kinematografię przyszedł gorzki czas postu. Kończyła się epoka gwiazd i gwiazdorów, spadały zarobki artystów, a wielu Hollywood odesłał na bezrobocie. Spadały zyski wielkich studiów, a ciosem dla Paramountu, MGM, 20th Century, RKO był dekret administracji państwowej zakazujący wytwórniom posiadania kin. Przedtem to wpływy z setek własnych sal kinowych stanowiły o bogactwie wytwórni. Jakby nieszczęść było mało, Hollywood przegapił narodziny telewizji. A powinien być czujny, bo oto na scenę *show-businessu* wkraczał kanibal.

Na przełomie lat 1945/46 Amerykanie mieli ledwie 10.000 prywatnych odbiorników. Rok później działało w USA wciąż skromne 165 tysięcy aparatów. I wtedy rozpoczął się żywiołowy telewizyjny karnawał. Oto 1 marca 1949 pracowało już 1.350.000 telewizorów. W dwa lata później 6 milionów odbiorników, a w roku 1955 milionów 30. Powstał największy telewizyjny rynek świata.

Wewnątrzamerykańska konfrontacja kina z telewizją miała aspekt geograficzny. Wielki przemysł filmowy działał nad Pacyfikiem, w Hollywood, podczas gdy telewizja budowała swą fortecę nad Atlantykiem, w Nowym Jorku. To na Wschodnim Wybrzeżu były siedziby potężnych sieci radiowych, które zobaczyły *business* w dodaniu do radioodbiornika *telewizyjnego okienka*, i energicznie zabrały się do pracy. Organizacje takie jak NBC, ABC i CBS na dobrą sprawę rozdają karty po dziś dzień, bo jako jedne z pierwszych uzyskały licencje na telewizję komercyjną. Gdy Federalna Komisja Łączności (taki amerykański prototyp KRRiTV) przydzielała częstotliwości przyszłym nadawcom, właściciele hollywoodzkich wytwórni filmowych nie dość energicznie użyli swej siły lobbystycznej, aby zdobyć licencje. Potem było już za późno, bo w roku 1948 Komisja zamroziła na cztery lata wydawanie zezwoleń. Hollywood próbował obejść problem drogą telewizji kablowej i otwierając wzorem Anglików *kina telewizyjne*. Ale pierwsza koncepcja była niedojrzała, druga zaś szparko straciła rację bytu, bo każdy Amerykanin chciał mieć własny telewizor w salonie. Koniec końców wielki Hollywood musiał z goryczą zacisnąć zęby. Oraz pasa.

Do telewizyjnej ekspansji przyczynił się także element demograficzno-urbanistyczny, a ściślej zmiana stylu życia po II wojnie. Powracający z frontów Amerykanie, przedtem mieszkańcy miast, ulegli modzie przeprowadzania się do domków na przedmieściach, niekiedy o kilkadziesiąt kilometrów od urzędów czy firm, ale i od instytucji kulturalnych. Zabierali jednak ze sobą głód roz-

Jako pierwsze doświadczyły tego Stany Zjednoczone.

Z KARNAWAŁEM, KONTRA TELEWIZJA

rywki, którego na przedmieściach nie było gdzie nasycić. Na tę ich potrzebę odpowiadała rodząca się telewizja.

HUNOWIE ATAKUJĄ

Wielkie studia Hollywoodu ujrzały w telewizji groźnego barbarzyńcę, prostackiego nuworysza, który odwraca uwagę i portfele widzów od jedynie szlachetnego kina. W paroksyzmie strachu czołowe wytwórnie wydały zakaz angażowania artystów zbrukanych pracą w telewizji. Ponadto zmówiły się, aby konkurentce nie udostępniać swych bogatych archiwów, toteż przez jakiś czas telewizja musiała obchodzić się bez *prawdziwych* filmów fabularnych. Skorzystały na tym mniejsze wytwórnie, jak Monogram i Republic, które swoje zasoby wynajęły stacjom telewizyjnym z ochotą. Niestety, były to filmy klasy B z przechyłem ku C, no i nie starczało ich do zapełnienia choćby ułamka antenowego czasu. Wtedy zgłosiły się mniejsze przedsiębiorstwa, jak Jeff Fairbanks Productions czy Hal Roach Studios, które rozkręciły produkcję niskobudżetowych filmików telewizyjnych i mini-seriali. Ale wciąż materiału antenowego było zbyt mało. Szczególnie o jakości odpowiadającej potrzebom sponsorów.

By wypełnić anteny, telewizja sięgnęła do tradycji radia. Stacje radiowe wcześniej nadawały sporo adaptowanych utworów literackich. Przeniesiono więc do telewizji sprawdzone wzory programów teatralnych. Brakowało co prawda scenopisarzy obznajmionych z nowym medium, lecz wkrótce powstała grupa utalentowanych autorów piszących wyłącznie dla telewizji. Początkowo stacje TV przeznaczyły na programy teatralne odcinki godzinne, więc rzesza pisarzy starała się przykroić do 60 minut dzieła Szekspira czy Dickensa. Zaraz potem zaczęła pisać teksty własne, uwzględniające już estetykę małego ekranu i możliwości telewizyjnego studia. Do marszu po sławę ruszyli Paddy Chayefsky, Rod Serling, Gore Vidal, Reginald Rose, William Gibson.

Okazało się to strzałem w dziesiątkę: ku zmartwieniu filmowców i kiniarzy widzowie chcieli w telewizji oglądać widowiska teatralne! Pragnęli gościć w swoich salonach Lady Makbet, Damę kameliową, Cyrana o największym nosie, a także swych współczesnych, prawie sąsiadów, jak uczuciowego rzeźnika z „Marty" Chayefsky'ego czy lirycznego łapserdaka z „Dwojga na huśtawce" Gibsona. Spektakle układano w cotygodniowe, nadawane o stałej porze cykle, często prowadzone przez znanych aktorów, którzy oprócz zapowiadania grywali w nich niekiedy główne role. I tak wśród koncernów finansujących programy teatralne pojawiły się przemysłowe giganty – tytoniowy Philip Morris, samochodowe Ford, Chrysler i Pontiac, spożywczy Kraft, metalurgiczne US Steel i Alcoa, elektryczno-energetyczne General Electric, RCA oraz Westinghouse...

WSZYSTKO NA ŻYWO

Z dzisiejszego punktu widzenia była to dziwna telewizja. Nie tylko dlatego, że nadawała wciąż niewiele filmów, ale także dlatego, że operowała wyłącznie czernią i bielą oraz – w co trudno uwierzyć – zupełnie nie używała magnetowidów. Jeszcze ich nie wynaleziono, więc wszystkie widowiska szły w eter na żywo.



„MARTY" REŻ. DELBERT MANN: WERSJA KINOWA, 1955

Z zasady przedstawienia w studio telewizyjnym odbywały się z widownią, więc i reakcja publiczności szła na antenę na żywo (dopiero później zwyrodniało to w tzw. śmiech z puszki). Problemem była nie tylko jednorazowość widowiska, ale i jego emisja w oddalonych miastach. Środkowy Zachód był połączony co prawda z Nowym Jorkiem kablem koncentrycznym przydatnym do transmisji, lecz pozostawało Południe i Zachodnie Wybrzeże, w tym drażliwy Hollywood. Oczywiście pracowały lokalne, odizolowane ośrodki, również na Zachodnim Wybrzeżu, ale przecież każda centrala telewizyjna chce mieć kontrolę programową nad stacjami potomnymi, no i racjonalizować koszty. Nierozwiązana wreszcie pozostawała sprawa powtórek w innych porach dnia oraz emisji programów przez niezależnych a zainteresowanych materiałem nadawców.



BILET W OBIE STRONY

Pomimo dymów bojowych delikatna dyplomacja doprowadziła do tego, że realizację niektórych cyklicznych widowisk telewizyjnych zaczęto powierzać do filmowania kalifornijskim studiom. Jak na przykład „George Burns and Gracie Allen Show" emitowany przez sieć CBS w latach 1950-58. Początkowo cykl nadawano na żywo ze studia w Nowym Jorku. George Burns był legendarnie perfekcyjnym artystą, dbającym o wszelkie szczegóły. Ale wymógł emisję nie co tydzień, lecz co dwa, aby mieć więcej czasu na próby, a potem z ulgą przystał na propozycję, aby po 2 latach nadawania *na żywo*, następne epizody były filmowane. I to w Hollywood. Kręcono je więc według reguł kinowych i zmontowaną pieczołowicie premierową taśmę kierowano do telewizyjnej emisji. Burnsowi tęskno jednak było do żywej reakcji telewizyjnego audytorium, nie chciał puszkowanego śmiechu. Połączył więc karnawał z postem: materiał filmowy pokazywano zaproszonym do studia widzom i nagrywano ich reakcje, aby nałożyć je później na taśmę emisyjną.

Ku utrapieniu filmowców uznających ekran za czwartą ścianę, przez którą widz podgląda prawdziwe życie niczego nieświadomych aktorów, Burns uparcie łamał konwencje. Potrafił zwrócić się z ekranu wprost do widowni, i te jego *enes-y* (n.s. to w teatralnej gwarze skrót od kwestii rzucanej przez aktora *na stronie*) przeszły do historii. Jego osobistym znakiem stało się cygaro, które trzymał w ręku podczas krótkiej wstępnej zapowiedzi widowiska. Podobnym *trade markiem* było zakończenie: Burns każdego wieczoru zwracał się do partnerki: – *Już czas na dobranoc, Gracie*, a pani Allen wprost do kamery, z wdzięczną naiwnością, żegnała widzów powtarzając: *Dobranoc*.

Nierzadkie stawały się też wędrówki z Hollywoodu do żywej telewizji. Loretta Young pokonała tę drogę dość wcześnie, aby w sieci NBC przez osiem lat – 1953-61 – z gracją pełnić funkcję gospodyni niedzielnych wieczorów teatralnych sponsorowanych przez koncern Procter and Gamble. Jej z kolei znakiem firmowym było efektowne *entrée*. Kamera ukazywała gustowny ale pusty salon, po czym drzwi się otwierały i pojawiała się Loretta Young jakby niezdecydowana, w którą stronę się skierować. Widzowie oglądali w tym czasie jej specjalnie projektowane na każdy tydzień toalety. I właśnie ten wstępny pokaz mody był znakiem firmowym pani Young. Kobiety to uwielbiały, a byłe hollywoodzkie koleżanki zaczęły ją naśladować i prowadzić własne programy teatralne w różnych stacjach: takie sławy, jak Ethel Barrymore, Jane Wyman, Gloria Swanson, Barbara Stanwyck czy Ida Lupino (nie tylko gwiazda aktorska, ale i pierwsza kobieta-reżyser w telewizji lat 50.). Dołączały do nich także Claudette Colbert, Merle Oberon i kilka innych. Jednak to Loretta Young pozostawała numerem jeden.

Również hollywoodzcy panowie zaczęli przymykać do telewizji: Franchot Tone, Melvyn Douglas, Ronald Reagan, Orson Welles, Henry Fonda, Paul Muni... A także filmowa para Laureen Bacall i Humphrey Bogart (ich wspólny telewizyjny debiut w sztuce Sherwooda „Skamieniały las" w roku 1955 zdobył dla producenta nagrodę Emmy za Najlepszy Spektakl Teatralny Na Żywo). Również reżyserzy dużego ekranu zaczęli pracować dla małego – Sam Peckinpah, John Ford czy, w trochę innym charakterze, Walt Disney i Alfred Hitchcock. W połowie lat 50. – jak ocenia Ron Simon, badacz związków amerykańskiej telewizji i kina – już ponad 40% reżyserów, aktorów, montażystów i operatorów hollywoodzkich pracowało dla telewizji.

W tej wędrówce ludów telewizja nie pozostała filmowi dłużna. Wspomniałem już o świetnych scenarzystach telewizyjnych, którzy potem pisali dla filmu. Była także grupa aktorów, którzy zdobyli rozgłos w telewizji, jak Grace Kelly, Rod Steiger, Jason Robards, Marlon Brando, Paul Newman, Steve McQueen czy Charlton Heston, by następnie powiększyć go w filmach kinowych.

Gdy w połowie lat 40. strony stanęły naprzeciw siebie i potrząsając bronią podniosły okrzyk bojowy, nikt nie przypuszczał, że dwa światy pozornie różnych widowisk i różnych poglądów na *show-business* znajdą wspólny ton. Być może pierwszym symptomem wzajemnego respektu stał się „Marty" Paddyego Chayefskiego. Spektakl telewizyjny o tym tytule, reżyserowany przez Delberta Manna, z Rodem Steigerem w roli głównej, miał premierę w 1953 r. Ten sam utwór w wersji kinowej, wyprodukowanej przez United Artists, z innym co prawda głównym aktorem – Steigera zmienił reżyser Delbert Mann na Ernesta Borgnine – otrzymał filmowego Oscara w roku 1955. I to nie jednego, a całą kolekcję: za najlepszy film, najlepszy scenariusz, najlepszą reżyserię i dla najlepszego aktora. Potem zapożyczanie się filmu u młodszej muzy, jeszcze niedawno uznawanej za wulgarną i agresywną, stanie się częstsze.

Telewizja wdzierała się zresztą do hollywoodzkich wytwórni również tylnymi drzwiami. Oto w tym samym czasie, gdy kręcono sławny potem western „W samo południe", odbywały się finały rozgrywek ligi baseballowej sezonu 1951/52. Mecze pokazywano na żywo w telewizji. Jako że obsada filmu, jak to w westernie, była w znakomitej większości męska, więc trudno było utrzymać aktorów na planie. Zinneman ugiął się i zezwolił na – horribile dictu! – postawienie telewizyjnego odbiornika w hali zdjęciowej. Dzięki temu wolni od zajęć artyści mogli oglądać transmisje. Ale cóż to, gwiazdorzy mieli być gorsi? Westernowym krokiem, z rewolwerami u pasów udali się do reżysera i zażądali równoprawnego traktowania. Zinneman ugiął się więc po raz drugi: zaczął ogłaszać specjalne przerwy w zdjęciach, aby i ci wielcy mogli coś uszczknąć z telewizyjnych sportowych emocji...



„LORETTA YOUNG SHOW", 1953 – 1961



WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ

Prowadzenie wojny wymaga trzech rzeczy: pieniędzy, pieniędzy i jeszcze raz pieniędzy. Stosowało się to ściśle do obserwowanej przez nas wojny postu z karnawałem. Hollywood był bogaty, telewizja zrazu uboższa, ale w sukurs przyszły jej przedsiębiorstwa sponsorujące poszczególne cykle widowisk. Płaciły telewizji, a przy okazji żywiły agencje reklamowe prowadzące ich kampanie. Cóż otrzymywały w zamian? I czy były zadowolone z inwestycji? To już zależało od ich strategii medialnych. Jednych interesowała tylko tzw. oglądalność; inne były strategicznie łase na sławę mierzoną liczbą zdobytych przez *ich* spektakle nagród Emmy czy Peabody.



BARBARA MCNAIR (W ŚRODKU)



„GEORGE BURNS AND GRACIE ALLEN SHOW", 1950-58

POŻEGNANIE Z BRONIĄ

Ani w sztuce wojennej, ani w sztukach pięknych, ani wreszcie w *show-businessie* nie ma rzeczy niezmiennych. W każdym razie archeologia – także taka, jaką uprawiamy tutaj na użytek historii sztuk widowiskowych – nie zna takiego przypadku. Z końcem lat 50. XX wieku po kilkunastu latach glorii żywe widowiska telewizyjne w USA odchodziły do historii. Widowiska na antenie stawały się zbyt drogie. Wystawianie za każdym razem innego spektaklu, z kompletowaną na jeden wieczór gwiazdorską obsadą, z nową scenografią, z pełnymi tantiemami dla pisarzy i muzyków nie wytrzymywało konkurencji z księgowością filmowych seriali. Tu czas skrócono do 30 minut, obsady były w sporej części powtarzalne, dekoracje mniej więcej te same, zespoły scenarzystów w miarę ustabilizowane, a i oglądalność zaczęła przechylać się na ich stronę.

Zresztą przedsiębiorcy telewizyjni również zainwestowali w Hollywood. Pierwszy krok wykonała NBC rozpoczynając budowę swego ośrodka w Kalifornii. Otwarcie nastąpiło w roku 1958. W podobnym czasie zainaugurowało tam pracę nowe centrum CBS. W miejsce telewizyjnych spektakli na anteny wchodziły telewizyjne filmy. Ale – powiedzmy to słowami Rudyarda Kiplinga – to już inna historia. Też zresztą fascynująca.

MAREK KULESZA



SADYSTA I MELANCHOLIK – PARADOKSY SAMA PECKINPAHA

KRZYSZTOF ŚWIREK

Amerykański reżyser filmowy, Sam Peckinpah, padł ofiarą wielkiego nieporozumienia. Choć przez całą niemal karierę opowiadał o przekleństwie przemocy, do dziś zarzuca mu się jej gloryfikację. Najważniejsze filmy największego buntownika Hollywood wydane zostały na dvd przez Warner Home Video: „Dzika banda", „Ballada o Cable'u Hogue", „Pat Garrett i Billy Kid", „Strzały o zmierzchu".

Sam Peckinpah jest synonimem brutalizacji kina. Jego najważniejsze westerny ukazywały się w czasach rewizji gatunku, antywesternów Arthura Penna, rozrachunku z mitologią Dzikiego Zachodu. Jednak bohaterowie żadnego z tamtych filmów nie byli tak dwuznaczni jak bohaterowie Peckinpaha – przegrani, cyniczni. Bliżej im było do filmu *noir* niż do Johna Wayne'a.

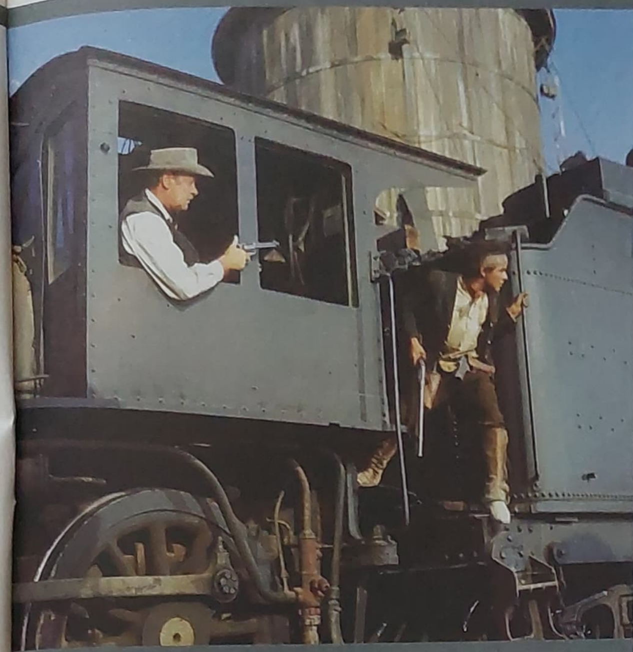
Peckinpah był synem właściciela ziemskiego, dzieciństwo spędził na farmie. Później został aktorem i reżyserem telewizyjnym, z czasem dotarł do Hollywood. Jego wczesne kino, np. „Strzały o zmierzchu", nie od razu było rewolucyjne, ale stanowiło zapowiedź wielkiego talentu psychologa zła. To, co działo się w tym wczesnym filmie Peckinpaha, nie było zabawą z konwencją gatunku, to działo się naprawdę.

Po gorzej przyjętych filmach – np. „Majorze Dundee" – przyszły czasy filmów, które później uznano za klasykę. „Pat Garrett i Billy Kid" to dzieło dojrzałe, nieoczywiste, opowiadające historię ludzi skazanych na zagładę. Jego bohaterami są dwaj rewolwerowcy – Garrett (grany przez Jamesa Coburna), który przeszedł na stronę prawa i Billy (Kris Kristofferson) – wyrzutek ceniący niezależność bardziej niż przetrwanie. Kiedyś byli przyjaciółmi, teraz znaleźli się po różnych stronach barykady. Film jest w istocie opowieścią polityczną; oto na scenie amerykańskiego Zachodu pojawiają się właściciele ziemscy. Po heroicznych czasach podboju ziemia zostaje sprywatyzowana, wielcy właściciele chcą zarabiać pieniądze, muszą więc pozbyć się tych, którzy sieją zamęt. Część przestępców zostaje przekupiona, by prowadzić wojnę w imieniu właścicieli. No właśnie – nie w imieniu sprawiedliwości, w imieniu spokoju zwykłych ludzi, ale w imię twardego prawa własności. W świecie Peckinpaha nie ma kogoś takiego jak szlachetny szeryf z klasycznych westernów. Stróże prawa są równie bezwzględni jak przestępcy, a czasem bardziej małoduszni i odrażający czy bardziej sadystyczni. Nie oznacza to, że Peckinpah usprawiedliwia przemoc drugiej strony, czyli bezprawia; to raczej wyraz anarchizmu reżysera, absolutyzowania pewnych kwestii. Dla Peckinpaha dobro jest tam, gdzie jest, czyli w dobrych ludziach, a nie w abstrakcjach w rodzaju państwa czy prawa.

„Pat Garrett..." to film dojrzały nie tylko ze względu na przesłanie, ale i charakterystyczny styl, który przyniósł Peckinpahowi sławę – przede wszystkim niezwykły montaż, który w scenach przemocy naprzemiennie wykorzystuje ujęcia o tempie normalnym i zwolnionym. To właśnie długie ujęcia, w których niemal rytualnie ciała bohaterów filmu są rozrywane przez kule, sprowadziły na Peckinpaha oskarżenie o sadystyczne fascynacje i celebrację przemocy.

W istocie sceny śmierci w filmach Peckinpaha różnią się od tych, które znamy z dzisiejszego kina. W filmach Johna Woo, wykorzystujących zwolnione ujęcia, zbyt często przemoc staje się odrealnionym baletem. Podobnie jest w „Matriksie", kręconym w podobnym monotonnym stylu, gdzie główny bohater zostaje wręcz rozgrzeszony z zadawanego cierpienia – tak naprawdę nie ma przecież znaczenia, ile razy strzeli do kogoś w rodzaju nieśmiertelnego agenta Smitha. Filmy te eksponują wątek przemocy dla jej wizualnej atrakcyjności, robią to w sposób konwencjonalny i pod względem realizacyjnym – dość nieciekawy.

Peckinpah znany był z perfekcjonizmu – jedno ujęcie potrafił kręcić wiele godzin, by wydobyć z ustawienia kamery maksimum możliwości. Jego metoda montażowa, polegająca na kontrastach tempa, miała jeden podstawowy cel – wstrząsnąć widzem. Odbiorca filmu miał być zaskoczony, zszokowany, z jednej strony – szybkością i przypadkowością przemocy w ujęciach krótkich, o normalnym tempie; z drugiej strony otrzymywał dokładny i szczegółowy obraz tego, jak wygląda zabijanie ze wszystkimi szczegółami – grymasami bólu i potokami krwi – w ujęciach spo-



„DZIKA BANDA"



„PAT GARRETT I BILLY KID"

wolnionych. Wszystko to nie z sadystycznej przyjemności ukazywania cierpień, ale by uzmysłowić, czym jest przemoc i śmierć naprawdę, by zdjąć z niej usprawiedliwienie wczesnych westernów o kryształowych szeryfach, by nadać śmierci jej właściwą wagę i znaczenie. Z gloryfikacją przemocy nie ma to wiele wspólnego. Choć było blisko...

„Dzika banda" to film kultowy, choć niebezpiecznie bliski wizualnego masochizmu. Dzieło, w którym styl reżysera znalazł najlepszy wyraz, ale stanął na granicy manierystycznej przesady, a według niektórych – przekroczył ją. Fabuła jest prosta: grupa przestępców okradających banki przekracza granicę z Meksykiem. Miejscowy dowódca armii porywa i torturuje członka grupy. Towarzysze próbują go uratować, a gdy nie pomagają żadne targi, banda decyduje się na konfrontację z armią.

Ogrom przemocy pokazywanej w filmie jest tak przytłaczający, że widzowi trudno sobie z nią poradzić. Niemal wszyscy bohaterowie giną od kul, dziesiątki meksykańskich żołnierzy zostają zmasakrowane z karabinu maszynowego; jak głosi legenda, podczas realizacji filmu wystrzelono więcej naboi niż podczas całej wojny meksykańskiej. Trudno to sprawdzić, jednak faktem jest, że brutalność „Dzikiej bandy" przekracza granice absurdu. Zdezorientowani widzowie, bombardowani okrutnymi obrazami, od pewnego momentu przestali być wstrząśnięci przemocą, widzieli już tylko wizualne piękno filmu i świetny montaż. Gubiło się moralne przesłanie, nie tak wyraziste i złożone jak w przypadku „Pata Garretta".

Tymczasem „Dzika banda" także ma swój aksjologiczny wymiar. Jest apoteozą męskiej przyjaźni i honoru, ale także opowieścią o piekle przemocy, do którego doprowadzają brutalna przemoc i bezwzględna rywalizacja. „Dzika banda" opowiada o instynkcie samozagłady, tkwiącym w społeczeństwie opartym na relacjach dominacji i podległości. Co spowoduje wybuch, jest sprawą drugorzędną, ważne, że reakcja wydaje się nieunikniona.

Oczywiście filmy Peckinpaha nie są filmami z tezą. Zawierają w sobie podstawowy wymóg realności historii, którym wedle francuskiego teoretyka André Bazina jest wieloznaczność. Prostota tych historii nadaje im wymiar archetypu, generalizuje opowieść tak, że staje się ona komentarzem do samej siebie i komentarzem do świata Dzikiego Zachodu, żegnanego przez Sama Peckinpaha. Świata, który najlepiej wyrażał uniwersalną myśl reżysera o drzemiącym w człowieku pragnieniu samozagłady.

Peckinpah do przekazywania swoich prawd wykorzystywał western, ale taka właśnie, gatunkowa, jest natura amerykańskiego kina. Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, nawet – najbliższy chyba europejskiej wrażliwości – John Cassavetes, tworzyli filmy gatunkowe, tzn. korzystające z pewnych skonwencjonalizowanych reguł, by je poszerzać, czynić bardziej pojemnymi. Peckinpah wpisuje się w tradycje wielkich reżyserów kina klasy „B", których Martin Scorsese nazwał przemytnikami, przemycali bowiem dzięki gatunkowemu kamuflażowi treści bardziej skomplikowane i istotniejsze niż te, które miały szanse znaleźć się w kinie tzw. głównego nurtu.

Peckinpah jest także prekursorem bardziej nowoczesnych twórców w rodzaju Davida Cronenberga, wykorzystującego kostium filmu *science fiction* czy horroru, by opowiadać o swoich seksualnych obsesjach. Użycie gatunkowej kliszy w wypadkach takich treści jest konieczne, by film nie złamał się pod własnym ciężarem, żeby jego treść nie stała się zbyt ciężkostrawna dla widza, by opowiadana historia nie osiadła na mieliznach pretensjonalności.

Sam Peckinpah jest kimś w rodzaju filmowego modernisty, autora dręczonego obsesjami, opowiadającego wciąż od nowa tę samą historię o nawiedzającym go koszmarze przemocy. Epilogiem tych wywodów niech będzie historia jednego z ostatnich filmów Peckinpaha, najbardziej kontrowersyjnego, ale bodaj najbardziej dobitnie wyrażającego intencje twórcy. „Dajcie mi głowę Alfreda Garcii" został nakręcony w Meksyku, za niewielkie pieniądze. W Ameryce nie mógłby chyba powstać ze względu na swoją wymowę: konsekwentny brak nadziei, bezsens działań prowadzonych przez przegranych bohaterów, z którymi trudno się utożsamiać. Determinacja reżysera, by robić i mówić swoje oraz gotowość, by ponieść tego konsekwencje, potwierdzają, że swoim kinem naprawdę miał coś istotnego do powiedzenia. Problem w tym, że kamuflaż gatunkowy, którego używał, przylgnął za bardzo i do filmów, i do twórcy, przesłaniając autentyczną wartość dokonań Peckinpaha. ■

recenzje



ZOFIA MERLE, STANISŁAW TYM

SCENARIUSZ I REŻYSERIA **STANISŁAW TYM**. ZDJĘCIA **MARIAN PROKOP**. MUZYKA **PIOTR RUBIK**. SCENOGRAFIA **MAREK ZAWIERUCHA**. WYKONAWCY **STANISŁAW TYM** (RYSZARD OCHÓDZKI), **KRZYSZTOF KOWALEWSKI** (ZYGMUNT MOLIBDEN), **ZOFIA MERLE** (MARIA WAFEL), **JERZY TUREK** (TRENER JARZĄBEK), **KRZYSZTOF GLOBISZ** (KSIĄDZ PUDER), **ANNA KORCZ** (ROMA MOLIBDEN), **JANUSZ REWIŃSKI** (KOZICZEK), **JOANNA SZCZEPKOWSKA** (CHIRURKA), **DANUTA STENKA** (RUDA), **MAREK KONDRAT** (KREDA), **MARIAN GLINKA** (KLEMENS), **BEATA TYSZKIEWICZ** (RĘKA) **GRAŻYNA SZAPOŁOWSKA** (NOGA), **MAREK PIWOWSKI** (KIRKOR), **KRYSTYNA JANDA** (WIADRO), **BORYS SZYC** (WARTOWNIK), **AGATA BUZEK** (RYBIK), **KRYSTYNA FELDMAN** (WIZUCH), **MAGDALENA ZAWADZKA** (KOCUR), **MARTA LIPIŃSKA** (BABUNIA), **STANISŁAWA CELIŃSKA** (LIGĘZA), **BOGDAN ŁAZUKA** (WĄŻ), **BARBARA KRAFFTÓWNA** (WICEHRABINA), **JAN KOCINIAK** (LISTONOSZ). PRODUKCJA **JAWA – FORUM FILM POLAND, POLSKA 2006**. DYSTRYBUCJA **FORUM FILM POLAND**. CZAS **130 MIN**



KRZYSZTOF KOWALEWSKI, ANNA KORCZ, STANISŁAW TYM

RYŚ

BOŻENA JANICKA

Autor „Rysia" apelował na konferencji prasowej do krytyków, by nie porównywali jego filmu z „Misiem", dodając iż wie, że zapewne inaczej się nie da. I rzeczywiście, dałoby się tylko w jednym przypadku: gdyby pisał o „Rysiu" ktoś, kto ani „Misia" nie widział, ani nie słyszał o jego legendzie, słowem – cudzoziemiec. Spróbujmy więc spojrzeć na film Tyma z tej perspektywy.

Po obejrzeniu „Rysia" cudzoziemiec miałby do powiedzenia chyba mniej więcej tyle: komedia satyryczna, nie ukrywająca pokrewieństwa z kabaretem. Pewne sceny i sytuacje – z klasyki komediowej (np. zdradzany mąż wraca nie w porę do domu). Główny nośnik komizmu – dowcip słowny (jeśli ów cudzoziemiec obejrzałby wersję z dobrym tłumaczeniem). Wątek fabularny mniej ważny (i dość niejasny), stanowi raczej spoiwo autonomicznych scen. Realną rzeczywistość połączono z komponentami surrealistycznymi, wydobywając z rzeczywistości jako jej składnik – absurd. Lecz co tu jest realistyczne a co nie, co ma odpowiedniki w rzeczywistości, a co wyolbrzymiono, doprowadzając do absurdu – Bóg raczy wiedzieć. Na pewno nie ja, cudzoziemiec.

I w tym momencie musimy włączyć się my, tutejsi.

Autor „Rysia" jest świadom, że nie da się uniknąć odwołań do „Misia"; to prawda. Pierwszy raz pisałam o „Misiu" tuż po premierze, w maju '81, w ówczesnym tygodniku „Film". Siedemnaście lat później – w „Kinie". Zapytałam przedtem studentów, z czym im się kojarzy ów misior – ogromna, groźna kukła (chociaż już *odkleiło mu się jedno oczko, temu misiu*). Nie kojarzył się z niczym szczególnym. Miś, czyli niedźwiedź; las, może zoo? Studentom nie przyszło do głowy coś, co w roku '81 było oczywiste: że to przewrotna wizja „rosyjskiego niedźwiedzia". Nie wiedzieli po prostu, że tak wtedy mówiono o Rosji: rosyjski niedźwiedź. Dodałam więc do tekstu swoiste przypisy, objaśniające stopień realizmu pewnych odzywek czy gagów, np. *W barze mlecznym łyżki, przykute łańcuchami.* (*Tak, trochę fantazji w tym jest, ale nie za dużo*). *Kiosk „Ruchu", sprzedaż gazet stanowi działalność uboczną, handluje się głównie mięsem.* (*Zgrzebny realizm*). Otóż niewykluczone, że za kilkanaście lat również pewne odzywki i sytuacje z „Rysia" będą wymagały objaśnień. Z myślą o oglądających film Tyma za lat siedemnaście przygotowałam znów, niejako awansem, kilka przypisów.

Telewizyjny wywiad z dwoma posłami z różnych partii: nie słyszą ani pytań, ani siebie wzajemnie, wrzeszczą obaj jednocześnie, żeby zagłuszyć tego drugiego. (Niedoróbka, na pewno sfilmowane wprost z ekranu telewizora).

Bandyta zrabował rencistce całą rentę, 287 złotych. Podziękowała ze łzami rządzącym, że dzięki nim zrabował jej tylko tyle. (Tendencyjna złośliwość, renta w rzeczywistości mogła wynosić całe 290).

Na stole operacyjnym leży pacjent chory na serce, szpital wyczerpał jednak limit operacji serca, proponują mu operację nerki. (Bujda, limit operacji nerek na pewno też wyczerpany).

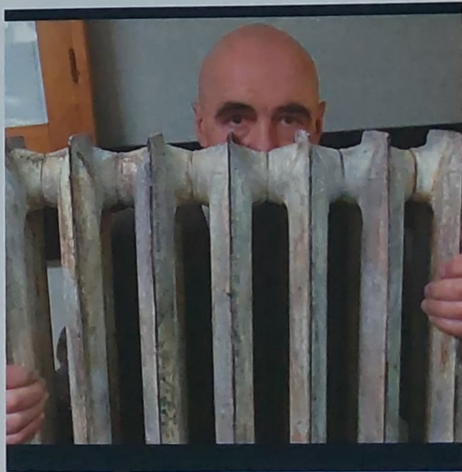
W hotelu sejmowym sprzątaczki zlewają do naczynia resztki wódek z butelek, wynoszonych z pokoi lokatorów. (Mało wiarygodne, w butelkach najprawdopodobniej nie zostało ani kropli).

Ochódzkiego chcą zrobić prezydentem, on w porywie autolustracji wyznaje: *Byłem w PZPR, byłem w RWPG*. (PZPR – partia w PRL. RWPG – nie udało się ustalić, co to było. Sądząc po tym, że Ochódzki przynależnością do tej organizacji czuje się szczególnie obciążony, niewykluczone, że loża masońska).

A więc „Ryś" to rajd, by nie powiedzieć rejs po naszym tu i teraz. Z Ochódzkim w roli zredukowanej, chociaż zostaje posłem i mało brakuje, by również prezydentem. Lecz w „Misiu" był rozgrywającym a tu jest rozgrywanym, manipulują nim cwańsi od niego. Tam był produktem systemu, tu jest reliktem. Nie przepadł, ale najchętniej siedziałby jak mysz pod miotłą, już tylko jako prezes klubu sportowego „Tęcza". Robi tu oczywiście jakieś interesy, ale co to jest – dwa miliony, do tego nie wiadomo, czy w aktywach czy w pasywach. Nowe czasy wyprodukowały lepsze modele niż w epoce „Misia", kiedy istniały tylko dwa: *my* na dole i *oni* na górze, przy czym tę *górę* mógł wyobrażać nawet prezes klubu „Tęcza". Nowe, ulepszone modele występują w bogatszym asortymencie.

Policjant, oczywiście nie zwykły stójkowy – szef mafii na swoim terenie; ksiądz – figura w polityce, specjalista od grubych interesów; wicepremier – stały gość na ekranie tv, telewizyjna gwiazda; młode wilki zza kulis, od których zależy więcej niż się wydaje. Oraz odwody. Symbolicznie rzecz ujmując – kibole, ryczący *bij, kto w Polskę wierzy* (to i tak elegancka wersja tego, co ryczą naprawdę). I niekoniecznie trzeba widzieć za postaciami z „Rysia" jakieś autentyczne pierwowzory. (*Czy ktoś z rzeczywistych postaci był dla pana inspiracją?* – zapytano autora podczas konferencji prasowej. Odpowiedź Tyma brzmiała: *Przyznam się, że nie*). Zasługa „Rysia" w czym innym: że ten koktajl o nowym smaku pojawił się na stole, na którym stały tylko – przepraszam za te alkoholowe porównania – słodkie likiery albo gorzkie piołunówki.

>



STANISŁAW TYM


STANISŁAW TYM

W miarę rozwoju akcji jeden ze smaków tego koktajlu wybija się na plan pierwszy. W recenzji z „Misia", tej z roku '81, pisałam: *Dotknięto też w „Misiu" spraw, które w komedii można tylko musnąć, nie pokazanych przez nikogo, czekających na swoją kolej. Chodzi o pokraczne potomstwo roku '68, kicz quasi-patriotyczno--niby-ideologiczny*. Po upływie ćwierćwiecza każde drzewo genealogiczne wygląda nieco inaczej, stare gałęzie kruszeją, z pnia wyrastają nowe. I oto ów temat, nadal przez całe lata nieobecny, w „Rysiu" pojawił się znowu. Podobnie jak w „Misiu" – mógł tylko w komedii...

„Misiu, wróć"; czy wrócił? Cóż, *nic dwa razy się nie zdarza i zapewne z tej przyczyny* – jak napisała przed laty poetka. A w przypadku „Rysia" głównie z tej przyczyny, że śmieszność tamtego świata, jego gier, bujd i świństw ukryta była pod spodem, „Miś" ujawnił ją jako pierwszy. Tymczasem dziś odpowiednie spektakle rozgrywają się przy otwartej kurtynie, widownia może się śmiać, ile chce, nie płacąc za bilety. Przynajmniej nie od razu i nie gotówką.

I jeszcze – dla porządku – aktorzy „Rysia". To akurat wszyscy wiedzą: parada najlepszych. Oddając więc należny hołd aktorom pierwszego i drugiego planu pozwolę sobie wskazać kandydata do nagrody za rolę trzecioplanową: Borys Szyc jako wartownik, który coś ma nie tak z jednym oczkiem, nie przymierzając, jak ten misiu. Bo chociaż „Miś" już chyba nie wróci, w krótkich błyskach przypomnienia pozostanie jednak z nami przez lata. ■

WSZYSTKIE ZDJĘCIA: FORUM FILM/MARCIN MAKOWSKI/ /FABRYKA OBRAZU.COM



Flags of Our Fathers
REŻYSERIA **CLINT EASTWOOD**. SCENARIUSZ **WILLIAM BROYLES JR.**, **PAUL HAGGIS** NA PODSTAWIE KSIĄŻKI **JAMESA BRADLEYA** „FLAGS OF OUR FATHERS: HEROES OF IWO JIMA". ZDJĘCIA **TOM STERN**. MUZYKA **CLINT EASTWOOD**. WYKONAWCY **RYAN PHILIPPE** (JOHN „DOC" BRADLEY), **JESSE BRADFORD** (RENE GOGON), **ADAM BEACH** (IRA HAYERS), **JOHN BENJAMIN HICKEY** (KEYES BEECH), **JOHN SLATTERY** (BUD GERBER), **BARRY PEPPER** (MIKE STRANCH), **JAMIE BELLE** (RALPH „IGGY" IGNATOWSKY), **ROBERT PATRICK** (PŁK JOHNSON), **NEAL MCDONOUGH** (KPT. SEVERANCE). PRODUKCJA **DREAM WORKS SKG / WARNER BROS. PICTURES / AMBLIN ENTERTAINMENT / MALPASO PRODUCTIONS, USA 2006**. DYSTRYBUCJA **WARNER BROS. POLSKA**. CZAS **132 MIN**

SZTANDAR CHWAŁY

JAN OLSZEWSKI

Ten film powstał z potrzeby prawdy. Stanowi adaptację książki Jamesa Bradleya, któremu przydarzyła się dziwna przygoda: w kilka dni po śmierci ojca – i w pół wieku po zakończeniu II wojny światowej! – dowiedział się, że zmarły John senior brał udział w bitwie o wulkaniczną wyspę Iwo Jima na Pacyfiku, w roku 1945. I że należał do *sztandarowej szóstki*.

Tu krótkie wyjaśnienie. Najważniejsze w tej bitwie było nie to, że toczyła się na wyspie o powierzchni zaledwie 20 kilometrów kwadratowych, że trwała ponad miesiąc i pociągnęła za sobą śmierć 27 tysięcy ludzi. Najważniejszy był inny fakt: czwartego dnia walk Amerykanie zdobyli górę Suribachi, jedyne tamtejsze wzniesienie (166 metrów nad poziom morza). Tegoż dnia kilku *marines* wspięło się na szczyt i zatknęło tam amerykańską flagę. Fotoreporter uwiecznił ten moment na kliszy. Fotografia sześciu żołnierzy podnoszących drzewce sztandarowe zaczęła swą zadziwiającą karierę w Ameryce i w świecie.

James Bradley nie wiedział, że jego ojciec miał z tym coś wspólnego. Natychmiast rozpoczął poszukiwania, które trwały cztery lata. Odkrył prawdy różne, niekiedy kłopotliwe. Okazało się, że flagę na szczycie Suribachi wznoszono dwukrotnie. Po raz pierwszy – w wyniku spontanicznej decyzji pułkownika, który chciał uczcić militarny sukces podwładnych. Po raz drugi – w wyniku presji ministra, szefa resortu marynarki. Na pamiętnym zdjęciu Joe Rosenthala utrwalony został ten drugi akt erekcyjny. Zaraz potem wyszło na jaw, że skład zaimprowizowanych pocztów sztandarowych był w obydwu wypadkach różny. Kto więc zasługiwał na miano *szóstki bohaterów z Iwo Jima*: ci, którzy byli pierwsi – czy też ci, którzy zostali fotograficznie skodyfikowani?

Wyszły także na jaw sprawy żenujące. Żołnierze z pamiętnego zdjęcia stali się sławni. Władze federalne postanowiły wysłać ich na kwerendę: podróżowali po kraju i zachęcali do kupowania obligacji pożyczki narodowej. Łączyło się to z cyrkowymi popisami, takimi jak wspinaczka na górę ulepioną z *papier-mâché*. Dla żołnierzy przybyłych prosto z frontu były to praktyki poniżające.

Więc fakty żenujące, ale także niespójne. Bradley gromadził relacje ustne, jego rozmówcy odwoływali się do wspomnień. Mówili o wydarzeniach, ale nie potrafili oddzielić ich od własnych przeżyć. Czasem pamiętali lepiej uczucia niż fakty. W książce to nie raziło. Kłopoty się zaczęły, gdy tekst literacki musiał być dostosowany do potrzeb ekranu. Fakty łatwo poddają się inscenizacji – ale jak zainscenizować czyjeś przeżycia, emocje? Jak odtworzyć świat wewnętrzny tych ludzi?

Właściwym rozwiązaniem byłaby pewna formuła stylistyczna, polegająca na wprowadzeniu do obrazu świata obiektywnego – pewnych akcentów subiektywnych. Metody są różne, ważny jest ostateczny skutek. Prawdziwym mistrzem w tej dziedzinie okazał się Terrence Malick, gdy kilka lat temu realizował „Cienką czerwoną linię". Tematycznie był to film bardzo podobny do „Sztandaru chwały". Rzecz dzieje się na Pacyfiku podczas II wojny światowej, Amerykanie lądowali na archipelagu Salomona, w trakcie walk okazuje się, że wyspa Guadalcanal została przez Japończyków przekształcona w twierdzę, ataki amerykańskie się załamują, straty rosną. Lecz stopniowo ten krwawy, fizykalny obraz bitwy nabiera sensu metafizycznego. Zostaje to osiągnięte dyskretnymi metodami. Wśród amerykańskich żołnierzy jest ktoś obdarzony charyzmą proroka, może zbawiciela; ryzykuje własne życie, by ratować innych. Jakby pod wpływem jego obecności, obraz bitwy przerywany



PAUL WALKER, JESSE BRADFORD, STARK SANDS, SCOTT REEVES, ADAM BEACH, JOSEPH CROSS

jest niekiedy wizją procesji lub nabożeństwa, sprawowanego przez krajowców, pod przewodnictwem tubylczego duchownego. Ostatecznie w finale odnosimy wrażenie, że akcja filmu toczy się współcześnie, zaś sceny bitewne anno 1942 stanowią emanację wspomnień, utrwalonych w pamięci zbiorowej Melanezyjczyków. Z jednej strony precyzyjnie odtworzona prawda o bitwie, z drugiej – dominacja treści duchowych nad materialnym światem.

„Sztandar chwały" w sposób naturalny kojarzy się z „Cienką czerwoną linią". Tym większe zdumienie, że jest to film tak bardzo różny. Można się domyślać, że zdecydowała odmienna świadomość reżysera. Clint Eastwood urodził się w roku 1930 w biednej rodzinie, na własnej skórze odczuł skutki Wielkiego Kryzysu. Bezrobocie, głód, brak dachu nad głową – to wszystko były zjawiska dotkliwe, które uczyły szacunku dla prawd prostych i konkretnych. Realizm kina amerykańskiego lat trzydziestych opierał się właśnie na takich prawdach; można domniemywać, że młody Eastwood chętnie je oglądał. Uczciwość była wartością, której się nie podważało, podłość i wyzysk – realnym zagrożeniem, któremu należało się przeciwstawiać, lubo bez większej szansy na sukces. Tak czy owak, Eastwood pozostał wierny tej ideologii. Czuł się najlepiej, gdy na ekranie stwarzał świat dwubiegunowy, czarno-biały, nawet jeżeli utrwalany na barwnej taśmie. Mógł być wtedy sobą, mógł angażować się bez reszty w swą opowieść – i zdobywać Oscara.

W „Sztandarze chwały" także musi istnieć dobro i zło, za to trudniej było określić granicę między nimi. Czy wyznacza ją linia frontu, dzieląca Amerykanów i Japończyków? Na domiar złego, kontrast jest rozmyty przez mgliste tchnienie wspomnień. Zatem niespójne zjawiska, niespójne kryteria ocen. Czy można znaleźć dla nich jakąś wspólną logikę? Eastwood znalazł rozwiązanie tak proste, że aż toporne: zło tkwi w samym fenomenie wojny. Jest to zło tak potężne, że pochłania wszystko wokół siebie. W filmie pojawiają się retrospekcje, wizje wspomnień. Czy są to obrazy odrealnione, przefiltrowane przez świadomość uczestnika bitwy? Wręcz przeciwnie: świadomość wspominającego jest całkowicie podporządkowana wojennemu koszmarowi.

Skoro groza wojny jest tak wielka, to pozostaje nam tylko jedno: musimy ją pokazywać stale od nowa, uporczywie i zawzięcie, choćby na przekór regułom filmowej narracji. I Eastwood właśnie tak postępuje. Istnieje pewna prosta zasada, której na ogół przestrzega się przy realizacji scen batalistycznych; w naszym wypadku chodziłoby o to, by atak wojsk amerykańskich widziany był z perspektywy tychże atakujących. Kamera rejestruje wydarzenia zza pleców amerykańskich żołnierzy. Tę zasadę Clint Eastwood kilkakrotnie łamie. Pokazuje amerykański atak z punktu widzenia broniących się Japończyków. Dzięki temu lepiej widać, jak Amerykanie zbliżają się do japońskich stanowisk ogniowych; jak padają i umierają; jak wylatują w powietrze amerykańskie czołgi.

Prawie dwie godziny piekła na ziemi. Opowieść o ludziach, którzy spychani są na samo dno istnienia. Poprzednio pytaliśmy o to, jak odtworzyć świat wewnętrzny ludzi walczących na wyspie Iwo Jima. Teraz wypada stwierdzić, że tego świata wewnętrznego nie ma w ogóle.

I w zamian za to wszystko – tylko jedna chwila radości: ta na szczycie góry, ze sztandarem. I świadomość, że wszyscy w Ameryce, i nie tylko oni, pośrednio widzieli ten moment. Czy taki fakt mógł być zadośćuczynieniem? Wydaje się, że nie – jeśli się zważy, że sami uczestnicy rytuału bardzo niechętnie o nim mówili.

Więc w końcu jak ocenić ten film? Czy przedstawiona wizja nie jest męcząca, irytująca w swej jednostajności, toporna i tautologiczna? Pewnie jest, ale może nie do końca. Uważny widz odkryje nikły promyk nadziei tam, gdzie – zdawałoby się – dominuje rozpacz: w obrazie ludzi wdeptanych w wulkaniczny popiół. Wojna pozbawiła ich wszystkiego – z wyjątkiem prostego odruchu: trzeba wstać. I chyba taka jest myśl przewodnia filmu: *oni chcą, byś się stał bezwolny, byś się wewnętrznie poddał. Nie wolno ci.*

Ostatnia refleksja dotyczyłaby chyba ewentualnych różnic między książką a filmem. James Bradley junior szukał prawdy o swym ojcu – i pewnie ją znalazł. W ostatnich słowach książki przyznaje rację ojcu: *sztandarowa szóstka* z Iwo Jima – to wcale nie byli bohaterowie.

Zdaje się, że dla Clinta Eastwood ta sprawa nie miała większego znaczenia. Interesowało go coś innego. Doświadczenie Wielkiego Kryzysu pozostało w nim na zawsze. ■



GONG LI

Man cheng jin dai huang jin jia
REŻYSERIA I SCENARIUSZ NA PODSTAWIE SZTUKI CAO YU ZHANG YIMOU. ZDJĘCIA ZHAO XIAODING. MUZYKA SHIGERU UMEBAYASHI. WYKONAWCY JAY CHOU (KSIĄŻĘ), YUN-FAT CHOW (CESARZ PING), GONG LI (CESARZOWA PHOENIX), YE LIN (NASTĘPCA TRONU WAN), DAHONG NI (CESARSKI MEDYK). PRODUKCJA BEIJING NEW PICTURE FILM CO. / EDKO FILM LTD. / ELITE GROUP ENTERPRISES / FILM PARTNER INTERNATIONAL, HONGKONG – CHINY 2006. DYSTRYBUCJA BEST FILM. CZAS 111 MIN

CESARZOWA

PAWEŁ BYZOW

Pałac w czerwieni i złocie, obsługiwany przez ludzi-ozdobniki. Cesarz ma trzech synów: następcę tronu księcia Wana (z pierwszego małżeństwa) oraz książęta Jie i Yu z politycznego mariażu z córką króla Liang (obecną Cesarzową). Następca tronu, ulubieniec ojca, człowiek zniewieściały, najchętniej zaszyłby się gdzieś na prowincji z córką Nadwornego Medyka, byle dalej od pałacowych intryg. Co innego książę Jie. Gdy powraca po 3 latach dowodzenia pogranicznym garnizonem, ojciec zamiast powitania sprawdza jego postępy w fechtunku. Zbliża się Święto Przesilenia Yang (zwane także Świętem Chryzantem). Cesarzowa doświadcza na sobie gniewu Cesarza (ona i Wan domyślają się przyczyny) i knuje rozpaczliwą intrygę wymierzoną w męża. Yu, najmłodszy z braci, na razie stroni od tych rozgrywek, ale... nie sądźmy po pozorach.

Służba uprząta plac. Znoszą świeże chryzantemy w miejsce zbryzganych krwią. Niebawem zbierze się lud – na święto (będzie chór i fajerwerki). Co stało się tu przed chwilą? Psst, drodzy podwładni. Nie powinno was to obchodzić. Spójrzcie lepiej na te piękne kwiaty!

Kwiat chryzantemy symbolizuje słońce (żółty pąk) i człowieka szlachetnego (wcześnie zasadzony, późno zakwita). Kwiat chryzantemy, któremu wielki Tao Yuanming poświęcił wiele słynnych strof, jest emblematem poetów wolnych duchem, gardzących władzą i przywilejami. Według chińskiej tradycji zapewnia długie lata w dobrym zdrowiu oraz pomyślność wszelką. Czy przyniesie pomyślność rodzinie cesarskiej a wolność ducha – ludowi?



JAY CHOU

Tematem filmu jest antagonizm Cesarza i Cesarzowej, a właściwie sam moment wciągnięcia księcia Jie do ich gry wraz z następującym po nim przesileniem. Każda ze stron w dążeniu do przewagi używa właściwych sobie środków: Cesarz eliminuje przeciwników fizycznie, Cesarzowa – poprzez kompromitację. Cesarz rządzi za pomocą rozkazów, Cesarzowa – przez pobudzanie emocji. Ogólnie mówiąc, Cesarz opiera się na status quo, Cesarzowa – na jego podważaniu. Oto dwa aspekty władzy, jej *yin* i *yang*. Walczą między sobą już to na umysły, już to na drobne świństewka, wreszcie – rękami ludu (na Zachodzie mówimy na to *powstanie*), natomiast bezpośrednia konfrontacja nie wchodzi w grę, bo przecież mają wspólny cel: przekazanie władzy księciu Jie. Walka zaś toczy się wyłącznie o prawo przekazania tej władzy. Zatem wszystko zmierza ku lepszemu? Niekoniecznie, albowiem (to słowa Cesarza): *yin i yang są rozstrojone*. Książę Jie, który dotychczas zachowywał lojalność wobec ojca, zrażony jego skrajną strategią, ulega strategii matki. Następstwa tego ideologicznego incestu okażą się katastrofalne.

Zatem wymianę chryzantem we wspomnianej scenie można przyrównać do wymiany bezpiecznika: przedpole z kwiatów broni onieśmielonemu symboliką ludowi wstępu do pałacu... Dla waszego, drodzy poddani, dobra! Pałac niejeden skrywa sekret. Moment, w którym intryga się wyjaśni i wszystkie postaci zyskają taki sam zakres wiedzy – jest granicą, za nią zaczyna się *luan* (zamęt).

Po przaśnym, pastelowym „Hero" traktującym o poświęceniu jednostki w imię wspólnej sprawy, i po zawiłym, cyrkowym „Domu latających sztyletów", przestrzegającym przed utratą lojalności wobec władzy, w złoto-krwawej „Cesarzowej" autorowi wyraźnie więcej wolno. Pod osłoną kostiumu historycznego (tzw. *społeczeństwo feudalne* jest w ChRL zastępczym adresatem wszelkiej krytyki społecznej) przechodzi do analizy – i krytyki! – samej władzy, nie kryjąc nawet zbytnio, że ma na myśli właśnie władzę odpowiedzialną za Tiananmen. Co więcej, wieszczy jej schyłek!

Film „Cesarzowa" pozostawia wrażenie, że wszelka aktywność ludu (w tym oczywiście tzw. *incydent czwartego czerwca*, tutaj zamieniony w piękną chryzantemową alegorię), jest w istocie funkcją postępowania władzy. Wprawdzie nie uchodzi poddawać ocenie samego władcy, ale co tu oceniać, gdy rebelie i przewroty w państwie dobitnie świadczą o upadku moralnym na szczytach.

Tyle o państwie. A o człowieku – niewiele. Posągowe role Gong Li i Chow Yun Fata. Pozostałe postaci nieco bardziej ludzkie, ale żadna z nich nie przetrwa do finału. Obserwując, jak – kierowani zewnętrzną presją – układają się w szachową kombinację, odnosi się wrażenie, że ta lodowata ceremonialność gestów i ukłonów ma przyczynę ukrytą bardzo głęboko, poza ekranem: w psychice bohaterów, czy może gdzieś w najgłębszym jądrze reżyserskiej koncepcji, i że to nie życie oglądamy, ale rytuał. Rytuał upadku w posępnej i monumentalnej inscenizacji Zhanga Yimou. ■



OD LEWEJ: MACIEJ STUHR, KRZYSZTOF STELMASZYK, CEZARY KOSIŃSKI, BORYS SZYC, TOMASZ KOT, TOMASZ KAROLAK, PIOTR ADAMCZYK



MAGDALENA BOCZARSKA

TESTOSTERON

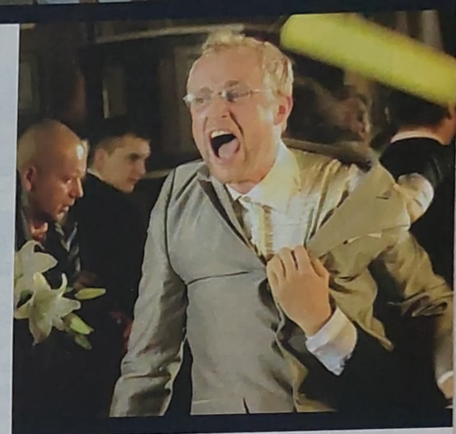
KONRAD J. ZARĘBSKI

W podwarszawskim domu weselnym zamyka się sześciu mężczyzn z kelnerem, który ma ich obsługiwać. Wesela nie będzie. Bynajmniej nie dlatego, że kucharz się upił. Panna młoda, znana piosenkarka, na pytanie księdza odpowiedziała *nie*, po czym wpiła się w usta stojącego obok faceta i – wywołując zrozumiałe zamieszanie – zniknęła. Krewki ojciec pana młodego rzucił się na obcałowanego, sprowadził do parteru i skopał, a zmaltretowanego wrzucił do samochodu i w towarzystwie dwóch swoich synów, świadka oraz nieznajomego ze strony panny młodej pojechał na miejsce przyjęcia. Teraz panowie mają do pogadania. Najpierw trzeba wyjaśnić okoliczności ślubu, do którego nie doszło, potem warto się zastanowić, dlaczego mężczyznom zawsze wiatr w oczy, wreszcie poszukać sprawdzonych recept na szczęście. Czasu jest dość: wesela wszak trwają do rana, nawet takie, które obywają się bez panny młodej.

Tak w skrócie wygląda fabuła „Testosteronu" – filmowej adaptacji komedii Andrzeja Saramonowicza, którą od czasu premiery w warszawskim Teatrze Montownia w czerwcu 2002 roku obejrzało ponad 100 tysięcy widzów, nie licząc publiczności innych inscenizacji krajowych i zagranicznych. Choć tytuł – dla przypomnienia: nazwa podstawowego męskiego hormonu płciowego – sugeruje apoteozę męskości, Saramonowicz proponuje ironiczno-gorzką rozprawę z mitem *machizmu*, przeciwstawianego we współczesnej kulturze masowej wojującemu feminizmowi. Widz wprawdzie przez dwie godziny filmu (bądź spektaklu) obcuje z wyborną galerią typów kobieciarzy w różnych odcieniach, ale nie są to – wbrew pozorom – typy zwycięskie, lecz śmieszne, by nie powiedzieć: żałosne. Ale w gruncie rzeczy nie ma to żadnego znaczenia – Saramonowicz ustami swoich bohaterów przypomina o biologicznej naturze gatunku ludzkiego, przenosząc na współczesnych mężczyzn i kobiety reguły rządzące światem zwierząt, a konkretnie relacjami między samcami i samicami ssaków. Brzmi zabawnie, zwłaszcza gdy terminami biologicznymi opisuje się reguły rządzące światem obyczaju i konwenansu, ale czy nie ma w tym jakiejś głębszej myśli? Przyznaję, że błyskotliwie sformułowane tezy – język to jedna z wielu zalet „Testosteronu", zarówno teatralnego, jak i filmowego – zachęcają do dyskursu, ale – uprzedzam – dla zachowania równowagi płci lepiej uznać je za zbiór pytań retorycznych. Tym bardziej, że rozważania o wzajemnych odniesieniach między kulturą a naturą – na poziomie teoretycznym, ale i praktycznym – nie są jedynym tematem „Testosteronu". Temat drugi, nie mniej istotny, a na pewno mniej retoryczny, to coraz powszechniejsze uzależnienie się przeciętnego odbiorcy kultury – bohaterowie są wszak ludźmi inteligentnymi, chętnie podkreślającymi swe aspiracje – od kultu *celebrities*, tę kulturę zastępującego. Jak – na przykład – mogło dojść do związku gwiazdy pop z wybijającym się młodym polskim naukowcem? Bo i jedno, i drugie było produktem kultu *celebrities*, lansowanego na różnych poziomach: jego na żer mediom rzuca nieudolny polityk, odwracając tym samym uwagę od braku własnego sukcesu, ona jest tworem speców od *showbiznesu*, rzucających na rynek kolejny identyczny produkt i potrzebujących szczególnych zabiegów reklamowych. Aby tych dwoje spotkało się i skupiło na sobie uwagę, czuwa wszystkożerne grono dziennikarzy prasy kolorowej, potrafiące zrobić *event* niemal ze wszystkiego. Ślub byłby takim wydarzeniem, ale brak ślubu jest wydarzeniem jeszcze większym...

„Testosteron" w teatrze jest wydarzeniem, ale na ekranie będzie jeszcze większym. Przede wszystkim za sprawą obsady. Swoje role z warszawskiego przedstawienia powtarzają Krzysztof Stelmaszyk (ojciec pana młodego) i Tomasz Karolak (muzyk z zespołu panny młodej), zaś dołączają do nich: Maciej Stuhr (obcałowany – trudno o lepszy dobór roli), Tomasz Kot (świadek – w przedstawieniu krakowskim grał kelnera, całkowite przeciwieństwo tej roli), Piotr Adamczyk (pan młody), Cezary Kosiński (jego brat) i Borys Szyc (kelner). Wymieniam wykonawców poszczególnych ról, bo mamy do czynienia ze spektaklem świadomie wirtuozerskim – pod względem aktorskim. Ale nie tylko. Saramonowicz i Tomasz Konecki jako reżyserzy przedsięwzięcia dołożyli wszelkich starań, by uciec od konwencji teatralnej – choćby poprzez wyprowadzenie akcji na powietrze, poszerzenie przestrzeni scenicznej, operowanie środkami właściwymi filmowi, a także wprowadzili na ekran przedstawicielki płci pięknej. Od czasu „Pół serio", nagrodzonego w Gdyni filmowego debiutu Koneckiego, Saramonowicza i Tomasza Madejskiego (także tu odpowiada za zdjęcia), nie było na naszych ekranach równie zabawnej – i równie inteligentnej – komedii.

Tyle tylko, że gdy po ostatnim żarcie wybrzmi śmiech na sali, w powietrzu zawiśnie pytanie: *A co na to wszystko Estrogeny?* ■

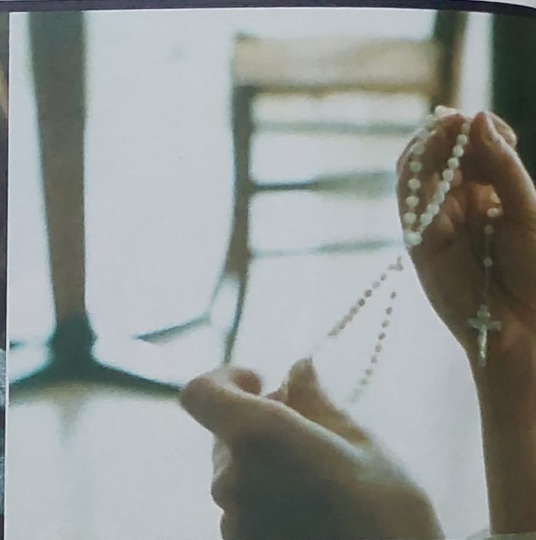


PIOTR ADAMCZYK

REŻYSERIA **TOMASZ KONECKI, ANDRZEJ SARAMONOWICZ**. SCENARIUSZ WG WŁASNEJ SZTUKI **ANDRZEJ SARAMONOWICZ**. ZDJĘCIA **TOMASZ MADEJSKI**. MUZYKA **MISZA HAIRULIN, STANISŁAW SYREWICZ** (PIOSENKI). SCENOGRAFIA **PRZEMYSŁAW KOWALSKI**. WYKONAWCY **PIOTR ADAMCZYK** (KORNEL), **BORYS SZYC** (TYTUS), **MACIEJ STUHR** (TRETYN), **KRZYSZTOF STELMASZYK** (STAVROS), **CEZARY KOSIŃSKI** (JANIS), **TOMASZ KAROLAK** (FISTACH), **TOMASZ KOT** (ROBAL), **MAGDALENA BOCZARSKA** (ALICJA). PRODUKCJA **IWONA OGONOWSKA-KONECKA – VAN WORDEN, POLSKA 2007**. DYSTRYBUCJA **ITI CINEMA**. CZAS **110 MIN**



SANDRA HÜLLER (Z PRAWEJ)



SANDRA HÜLLER

REQUIEM

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Michaela pedałuje co sił w nogach. Chce rowerem zmęczyć siebie i chorobę. Jest epileptyczką, a atak może nadejść w każdej chwili. Padaczka oznacza dla dziewczyny uwięzienie ciała, a jej mieszczański dom – uwięzienie duszy. Ma 21 lat i marzy o wolności. Chciałaby jechać naprawdę daleko. Poznać nowe twarze. Czuje się przecież lepiej, od dawna nie miała już ataków, a w potajemnym pakcie z wyrozumiałym tatą zdecydowała się zdawać na studia do Tybingi. Mama nie jest tym pomysłem zachwycona, ale klamka już zapadła. Michaela wyjeżdża na studia. Pedałuje do szczęścia.

Nie wiedziałem niczego o tym filmie przed jego obejrzeniem. Byłem przekonany, że historia opowiedziana przez Hansa-Christiana Schmida to kolejna banalna *story* o przełamywaniu choroby determinacją. O prywatnym zwycięstwie nad przeciwnościami losu. Okazuje się jednak, że to zupełnie inny film. Michaela wygląda jak jej koleżanki. Ma nieładną cerę, ale mądre, bystre oczy. Jest skromna i dobrze wychowana. Pierwsze dni w nowym mieście, bez rodziców, są oczywiście trudne. Ojciec na pożegnanie wręczy córce jeszcze piękny prezent – maszynę do pisania (akcja filmu rozgrywa się w latach 70. XX wieku) i nic nie wskazuje, że na tej maszynie Michaela wystuka za jakiś czas requiem dla samej siebie.

Na pierwsze zajęcia z pedagogiki dziewczyna przychodzi spóźniona. Jej pechowe wejście zauważy wykładowca. Profesor zawadiacko zapyta: *No, ale w co ty wierzysz?* Michaela nie zawaha się nawet przez chwilę z odpowiedzią: *Wierzę w Pana Boga*. Studenci wybuchają śmiechem, ale my już wiemy, że Michaelę, poza chorobą, wyróżnia coś jeszcze: żarliwa wiara. Do której nie wstydzi się przyznać.

Po pierwszej deklaracji Michaeli najgłośniej śmieje się wyzywająco ubrana dziewczyna. Ma na imię Hanna. W przeciwieństwie do Michaeli, która nosi wełniane, rozciągnięte swetry i kremowy golf, roześmiana Hanna ma trwałą ondulację, przenikliwe spojrzenie i z reguły wkłada ordynarne bluzki w kwiatki. Ale przeciwieństwa się przyciągają i dziewczyny zostają przyjaciółkami. Kiedyś już się poznały, ale rozwinięciu tej znajomości przeszkodziła choroba Michaeli. Pod wpływem szukającej rozrywek Hanny zamknięta w sobie Michaela zaczyna się zmieniać. Coraz rzadziej dzwoni do rodziców, mniej tęskni. Z przyjaciółką chodzi na zakupy i balangi, razem kąpią się w rzece Neckar. Ma modniejszą fryzurę, a kremowy golf schowała na dno szafy. Chyba jest szczęśliwa. Na dyskotece, w świetle stroboskopu i w rytmie „Hymnu" Deep Purple pozna Stefana. On chce być chemikiem, ona nauczycielką. Trzymając się za ręce optymistycznie patrzą w przyszłość. Niech się tym szczęściem nacieszą, nie potrwa długo.

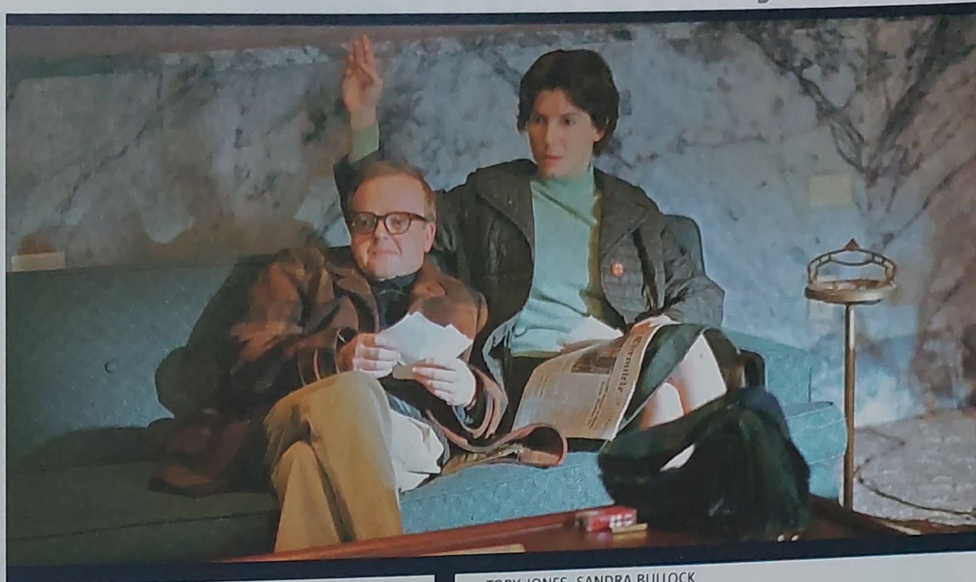
Wracają bowiem ataki padaczki i depresja. Dobrze znane lęki, ale i nowe przerażenia. Dużo gorsze. Michaeli wydaje się, że słyszy obce głosy, widzi rzeczy, których nie potrafiłaby sobie nawet wyobrazić. Ataki ciągle powracają, a głosy się nasilają. Dziewczyna jeszcze się broni, jeszcze dryfuje na powierzchni, ale powoli przestaje być sobą. Czuje, że musi się z tego wszystkiego komuś wyspowiadać. Zwierza się księdzu i przyjaciółce. Hanna poradzi jej wizytę u psychiatry, ksiądz na początku odprawi dziewczynę z kwitkiem, ale następnie zorganizuje spotkanie z młodym egzorcystą. Pierwsze, drugie, trzecie.

Na święta Bożego Narodzenia Michaela wraca do domu. Jeszcze jakoś markuje normalność, ale z coraz większym trudem. *Wszystko niszczę. Próbowałam studiować. Próbowałam się modlić. Próbowałam żyć* – mówi. Schmid w kilku wydłużonych scenach dokonuje ekranowej wiwisekcji depresji. Przetłuszczone włosy, pisany przez wiele godzin referat, który i tak nadaje się do kosza, samotność, rozpaczliwe S.O.S. do narzeczonego, który w końcu zaczyna się bać swojej dziewczyny. Stan krytyczny, początek końca. Aż do końca.

Ta historia jest, niestety, prawdziwa. W 1976 roku 23-letnia Annelise Michel, po serii egzorcyzmów, umarła z wycieńczenia. We własnym domu. Hans-Christian Schmid, reżyser znany w Polsce przede wszystkim z filmu „Światła" (2003) z udziałem Zbigniewa Zamachowskiego i Aleksandry Justy, w zaskakująco skromnym, niemal ascetycznym „Requiem" podsuwa pytania, ale nie udziela odpowiedzi. Kto zawinił? Dlaczego Michaela musiała umrzeć? Łatwo za główną winowajczynię dramatu uznać matkę dziewczyny. Oschłą, nieprzyjemną, złośliwą. Większość widzów podąży zapewne tym oskarżycielskim szlakiem. Nie jest to jednak postać tak jednoznaczna jak się wydaje. Matka Michaeli nie chce, żeby córka wyjechała na studia, bo przeczuwa, czym się ten wyjazd skończy. W trakcie drastycznego ataku Michaeli w kuchni to ona będzie niemym świadkiem tego zdarzenia, a następnie karmicielką, opiekunką i milczącą obrończynią inności własnego dziecka. Ale nie potrafi być czuła, bo nie poznała empatii. A może winna była jednak sama Michaela, psychotyczna bohaterka, dla której *głosy* były wytęsknionym finałem, długą wycieczką rowerową, która już nigdy się nie skończy? Drogą do męczeństwa i świętości. Jak święta Katarzyna, z której pismami dziewczyna nigdy się nie rozstaje.

Znakomite zdjęcia Bogumiła Godfrejowa nawiązują do estetyki kina lat 70. Ciągle tylko be-





TOBY JONES, SANDRA BULLOCK

że, ochry i zielenie. Rzeka ma kolor ścieku, pokój w akademiku wygląda jak żałosne enerdowskie panopticum szczęścia. Tandetna meblościanka, jarmarczny obrazek. Żadnych widowiskowych duchów, horroru. Jest tylko biedna dziewczyna i jej żałosne demony. Kreacja debiutantki, 28-letniej Sandry Hüller, wymaga osobnej uwagi. Jest w twarzy tej nieładnej aktorki coś prawdziwie wzruszającego. Jakiś wewnętrzny grymas, osobliwe pęknięcie pozwalające bez zastrzeżeń uwierzyć w realność głosów, które słyszała bohaterka, w jej wesołość i w jej smutek. Aberracje zostały oswojone, bo wydaje się wręcz, że stoi za nimi żywy, cierpiący człowiek, a nie aktorka, która gra *żywego, cierpiącego* człowieka. Wspaniała rola, bez Hüller nie byłoby filmu.

I wreszcie finał. Przyniesie ukojenie. Hanna odwiedza przyjaciółkę na wsi. Osłabioną i bezsilną. Razem jadą na spacer. Siedzą na ławeczce, wysoko, na malowniczo położonym wzgórzu. Milczą. Obie czują, że więcej spotkań nie będzie. To po co kolejne słowa? Przyjaciółki patrzą na pola, które z góry układają się w esy i floresy. *Zobacz, teraz wyglądają jak kolorowy patchwork* – słyszymy strzępy rozmowy. I jeszcze tylko zbliżenie na twarz Michaeli. Jest uśmiechnięta. ■

REŻYSERIA **HANS-CHRISTIAN SCHMID**. SCENARIUSZ **BERND LANGE**. ZDJĘCIA **BOGUMIŁ GODFREJÓW**. WYKONAWCY **SANDRA HÜLLER** (MICHAELA KLINGLER), **BUGHART KLAUSSNER** (KARL KLINGLER), **IMOGEN KOGGE** (MARIANNE KLINGLER), **ANNA BLOMEIER** (HANNA IMHOF), **NICHOLAS REINKE** (STEFAN WEISER). PRODUKCJA **23/5 FILMPRODUKTION GMBH / BAYERISCHER RUNDFUNK (BR) / SUDWESTRUNDFUNK (SWR) / WESTDEUTSCHER RUNDFUNK (WDR) / ARTE, NIEMCY 2006**. DYSTRYBUCJA **VIVARTO**. CZAS 89 MIN

BEZ SKRUPUŁÓW

TOMASZ JOPKIEWICZ

Nie wołają na niego inaczej niż *lady* i bardzo długo nikt nie chce z nim rozmawiać. W filmie „Bez skrupułów" Truman Capote, gdy w 1959 roku pojawia się w miasteczku Holcomb w Kansas, sprawia wrażenie przybysza z obcej nowojorskiej planety, prowokatora nie chcącego zrezygnować ani na chwilę z prowokacji, bo ta jest jego żywiołem, ale i obroną przed światem. Zatem w jaki sposób udało mu się napisać słynną dokumentalną powieść o dokonanej tam zbrodni „Z zimną krwią", skoro prowincjusze po prostu nie chcieli zamienić choćby kilku słów z tym *dziwadłem*? W filmie Douglasa McGratha jest scena, kiedy lody pomiędzy reporterem z wielkiego miasta a miejscowymi zostają przełamanie. Oto Capote pojawia się na przyjęciu w domu Alvina Deweya, prowadzącego śledztwo w sprawie zabójstwa rodziny Clutterów i uparcie odmawiającego mu dostępu do akt tej sprawy. Podczas tego wieczoru pisarz staje się – jak i w Nowym Jorku – atrakcją towarzyską, bo przecież jest kumplem Bogarta czy Marilyn Monroe i tu jest to główny powód do chwały. Gdy mówi o Johnie, wszyscy w pełnym ekscytacji napięciu zgadują, kogo ma na myśli. Padają nazwiska: „Kennedy" i „Garfield". Nazwisko Huston niewiele im mówi, wręcz rozczarowuje. Warto porównać tę scenę z prawie identyczną we wcześniejszym o rok filmie Bennetta Millera z Philippem Seymourem Hoffmanem w roli Capote'a. Tam nie stanowi ona tak wyraźnego punktu zwrotnego, jest kolejnym etapem długotrwałego procesu zbliżania się pisarza do mieszkańców Kansas. A miejscowi, z Deweyem na czele, nie są wcale – choćby i poczciwymi – prostakami. Mają swą inteligencję i swój konsekwentny system wartości. Zderzenie mentalności dwu Ameryk – prowincjonalnej i wielkomiejskiej – ujawniło w filmie Bennetta liczne bardzo silne, choć ukryte i nieoczywiste powiązania, jakie między tymi pozornie oddzielnymi światami istniały. Ich łącznikiem był według twórców właśnie Capote. Na tym zresztą także polegała waga i oryginalność jego głośnego dzieła. Pisarz potrafił zrozumieć oba światy, oba wytłumaczyć. Morderców rodziny Clutterów zdołał wpisać w bogatą już literacką tradycję *outsidera*; sensacyjny tabloidowy reportaż napęczniały fascynacją zbrodnią, o długich przecież w USA tradycjach, przekształcił w budzące także zachwyt elit wycyzelowane dzieło sztuki. Inna sprawa, że jego następcy tak pomyślaną literaturę faktu sprowadzili do niebezpiecznej mieszanki prawdy i fikcji, rozgrzeszając swe nadużycia i czasem kłamstwa w imię często wątpliwego artystycznego efektu. Ten proces uruchomił swą powieścią właśnie Capote. U Millera empatia pisarza jest autentyczna – więcej – takiemu przekonaniu została podporządkowana kompozycja filmu, nawet jego plastyczna koncepcja. Autorka kostiumów, Kasia Walicka-Maimone, opowiadała, że specjalnie *gaszono* barwy strojów Capote'a, by nie raziły w pogrążonym w błękitach i szarościach Kansas. W tamtym przypadku był to zabieg rzeczywiście celowy. Ponieważ zdrada Capote'a nabierała większej moralnej powagi: on zdradził fetując sukces „Z zimną krwią" nie tylko morderców, w pewnym sensie zdradził także zaufanie mieszkańców Holcomb, z ich intymnych i bolesnych wyznań czyniąc nieskazitelną stylistycznie opowieść. W imię konsekwencji własnej artystycznej wizji i w imię sukcesu – prestiżowego i finansowego – stał się niejako złodziejem bólu tej społeczności. A był przecież kimś, kto naprawdę go zrozumiał.

U McGratha mamy do czynienia z inną wizją. Oto ekscentryk i homoseksualista bezustannie podkreślający swą odmienność pozostaje cały czas kimś obcym, dziwacznym przybyszem z zewnątrz. Nie zdradza mieszkańców Holcomb, ponieważ ich stosunki to pewna milcząco określona transakcja towarzysko-biznesowa. Oni opowiadają mu, co wiedzą, on raczy ich nowinkami z wielkiego świata. Czy jest to wizja, choć smutna, bardziej wiarygodna niż ta zawarta w poprzednim filmie? W sensie faktograficznym może i tak, o to zresztą już się ostro spierają historycy literatury, w sensie artystycznym – można mieć poważne wątpliwości. Prawdziwy związek, prawdziwa bliskość zaczyna łączyć Capote'a dopiero z mor- ›


TOBY JONES

dercami, a zwłaszcza z Perrym Smithem. Pisano, że film jest *gorętszy*, że stanowi dopełnienie utworu Millera, ponoć zbytnio zdystansowanego. Rzeczywiście – swe prowincjonalne wspomnienia i lęki ujawnia Capote w pełni dopiero Smithowi. Nie dziwi, że u McGratha jednoznacznie podkreśla się znaczenie homoerotycznej fascynacji, czego w sposób tak dobitny Miller nie uczynił. W „Bez skrupułów" dochodzi nawet między pisarzem a skazańcem do pocałunku. Wzajemne zrozumienie łączy się z lękiem i fascynacją zbrodniarzem, także erotyczną – jest to znany dobrze naukowcom psychologiczny syndrom. Ale niepostrzeżenie, właśnie przez takie psychologizujące ujęcie tematu film staje się uboższy. Dramat Capote'a staje się przede wszystkim gejowskim melodramatem. Oto niespełniona fascynacja, może nawet głębokie uczucie, chociaż rzecz jasna nie sposób stwierdzić czy tak rzeczywiście było. W imię sukcesu Capote zdradza swego powiernika i niedoszłego kochanka, zachowuje się w sposób zimny i wyrachowany – i dlatego dotyka go klątwa. Odrzucił choćby i potępieńcze uczucie – będzie żył w piekle niespełnienia, spotka go surowa kara – twórcza niemoc.

Miller nakręcił ważny film o Ameryce i jej paradoksach, ożywiając coraz bardziej martwą formułę filmu biograficznego, McGrath użył tej samej formuły, ale wypełnił ją głównie melodramatyczną treścią. Toby Jones jako Capote stworzył rolę bardzo konsekwentną, mocno akcentując elementy *campu*, ale dostrzegając przy tym w pisarzu udręczonego człowieka. Jednak jego wysiłek poszedł po części na marne. Taka była decyzja reżysera – dostaliśmy może i trafny psychologiczny obrazek. W tej logice mieszczą się monologi przyjaciół Capote'a skierowane do widza wprost z ekranu, dopełniające jego wizerunek. Są to sceny efektowne, ale jako solowe aktorskie popisy. Zbyt wiele barwnych szczegółów i anegdot sprawia, że dramat pisarza staje się po trosze plotkarską kroniką, po trosze sentymentalną opowieścią o uczuciu niemożliwym do spełnienia. A przecież powieść „Z zimną krwią" to nie tylko owoc pewnej zawiedzionej erotycznej fascynacji, tak jak Capote – to nie tylko gejowska ikona. McGrath starał się o tym pamiętać, lecz konsekwentna psychoanalityczna optyka skutecznie tę pamięć osłabiła. ■

Infamous
SCENARIUSZ NA PODSTAWIE KSIĄŻKI **GEORGE'A PLIMPTONA** „TRUMAN CAPOTE: IN WHICH VARIOUS FRIENDS, ENEMIES, ACQUAINTANCES AND DETRACTORS RECALL HIS TURBULENT CAREER" I REŻYSERIA **DOUGLAS MCGRATH**. ZDJĘCIA **BRUNO DELBONNEL**. MUZYKA **RACHEL PORTMAN**. SCENOGRAFIA **JUDY BECKER**. WYKONAWCY **TOBY JONES** (TRUMAN CAPOTE), **SANDRA BULLOCK** (NELLE HARPER LEE), **DANIEL CRAIG** (PERRY SMITH), **JEFF DANIELS** (ALVIN DEWEY), **LEE PACE** (DICK HICKOCK), **SIGOURNEY WEAVER** (BABE PALEY). PRODUKCJA: **JACK AND HENRY PRODUCTIONS INC. – KILLER FILMS – LONGFELLOW PICTURES, USA 2006**. DYSTRYBUCJA **MONOLITH**. CZAS **118 MIN**


ANGELINA JOLIE, MATT DAMON

DOBRY AGENT

IWONA CEGIEŁKÓWNA

Edward Wilson wygląda jak typowy niepozorny urzędnik połowy XX wieku, oddający się równie banalnej pasji: w wolnych chwilach buduje mikroskopijne modele statków i umieszcza je w butelkach. To hobby dla osób bardzo dokładnych, cierpliwych i... samotnych. A także – jak przekonuje najnowszy film Roberta De Niro – dla dobrych agentów, kształtuje bowiem cechy niezbędne w szpiegowskim rzemiośle.

De Niro, dwukrotny laureat Oscara („Ojciec chrzestny II", „Wściekły byk"), musiał czekać kilkanaście lat na rozpoczęcie produkcji „Dobrego agenta". Od czasu debiutanckiego „Prawa Bronxu" (1993) nie wyreżyserował żadnego filmu, także dlatego, że przez dziesięć lat zabiegał o ten projekt. Ale ostatnia dekada XX wieku nie była najlepszym momentem na odsłanianie kulis działania wywiadu. Wszystko zmieniło się po tragedii 11 września i ostrej krytyce administracji Busha, dotykającej również zaniedbań w dziedzinie bezpieczeństwa narodowego, w tym agencji wywiadu i kontrwywiadu.

„Dobry agent" ucieka jednak od współczesności (przynajmniej rozumianej dosłownie) do początków działania Centralnej Agencji Wywiadowczej. Istniejącą od 1947 roku CIA, podobnie jak powstałe kilkanaście lat wcześniej Federalne Biuro Śledcze (FBI), tworzono na bazie mniejszych struktur wywiadowczych, powołanych wcześniej. Zakres kompetencji obu agencji wielokrotnie bywał przyczyną ich wzajemnych konfliktów i katastrof politycznych, co znalazło kulminację we wzajemnym oskarżaniu się o odpowiedzialność za dopuszczenie do ataku na WTC. Z grubsza rzecz ujmując FBI zajmuje się wywiadem na terenie USA (pełniąc przy okazji rolę ponadstanowej policji), a CIA poza granicami kraju. CIA – jak wiadomo – nie ogranicza się do gromadzenia materiałów o innych państwach czy instytucjach, ale bywa, że posuwa się do zbrojnych interwencji. Jednak De Niro, choć odwołuje się do autentycznych i głośnych wydarzeń, ten powszechnie znany i wielokrotnie opisywany aspekt aktywności CIA usuwa na margines rozważań. II wojna światowa, kryzys kubański, zimna wojna – to tylko tło dla portretu człowieka uwikłanego w Wielką Politykę, która rujnuje mu życie i pozbawia wszelkich złudzeń.

Większość postaci na ekranie ma odpowiedniki w pozaekranowej rzeczywistości. Autor scenariusza Eric Roth (Oscar za „Forresta Gumpa", ale i nominacja za „Monachium") oparł biografię Edwarda Wilsona na życiorysie autentycznego agenta i współzałożyciela CIA Jamesa Jesusa Angletona, choć wzbogacił jego sylwetkę o cechy kilku innych osób. Wilson to wręcz modelowy przykład ówczesnego agenta: biały, dobrze urodzony, wzorowy stu-



ALEC BALDWIN, MATT DAMON

dent prestiżowej uczelni (Yale) trafia do studenckiego bractwa „Czaszka i Kości" (kuźni przyszłych kadr rozmaitych agencji rządowych aż do kandydatów na prezydenta włącznie), a potem do OSS (Biuro Służb Strategicznych), CIG (Grupa Centrali Wywiadu) i w końcu do utworzonej przez Trumana Centralnej Agencji Wywiadowczej – CIA. Jedną z ważniejszych postaci w tym procesie był odtwarzany przez De Niro generał Bill Sullivan (w rzeczywistości: generał William J. Donovan), szef OSS, który namawiał prezydenta Roosevelta do utworzenia agencji o globalnej sile rażenia (szerokie kompetencje, duży budżet oraz tajność działań, wydatków, a nawet stopni agentów). Wilson szybko traci złudzenia co do rzeczywistego charakteru swojej pracy, ale pnie się po szczeblach kariery, bo władza wciąga i bywa bardzo demoralizująca. Konsekwencją tego jest nie tylko nieudane małżeństwo, ale postępująca degrengolada duchowa bohatera. Wcielający się w tę rolę 36-letni Matt Damon stworzył jedną z lepszych kreacji w swojej karierze. Chłodny, skupiony, małomówny, z niemal nieruchomą twarzą nieznacznie postarzoną charakteryzacją, jest typem zwykłego faceta, sąsiada z przedmieścia, któremu można zaufać i uwierzyć. Niepostrzeżenie dla samego siebie ten pełen entuzjazmu idealista przeistacza się w pospolitego przestępcę – nie trudniącego się zbrodnią osobiście, ale przyzwalającego na nią.

Mroczny klimat filmowej narracji budują znakomite zdjęcia Roberta Richardsona i nominowana do Oscara scenografia Jeannine Oppewall. W warstwie wizualnej powracają echa filmu *noir* z lat 40., ale bez natrętnej stylizacji czy cytatów wprost. Przytłumiona kolorystyka i lekko przyciemnione kadry wprowadzają nastrój osaczenia i depresji.

„Dobry agent", choć pozostaje w kręgu hollywoodzkich megaprodukcji (budżet rzędu 85 mln dolarów, oscarowa ekipa i także obsada), wyróżnia się perfekcyjnym filmowym rzemiosłem i – co ważniejsze – niejednoznacznym przesłaniem. Pierwszą interpretację niesie już tytuł filmu, który w oryginale („The Good Shepherd" – Dobry pasterz) niesie ciekawsze konotacje niż polskie tłumaczenie. Dobry pasterz opiekuje się swoją owczarnią (tu: ojczyzną) dbając o jej bezpieczne status quo. Pewnie wielu agentów po raz pierwszy przekraczających progi swoich biur śledczych czuje się takimi dobrymi pasterzami. Ale idealizm szybko ustępuje miejsca cynizmowi (cel wciąż uświęca środki), a wyrzuty sumienia zagłuszane są przez poczucie obowiązku i rutynę. I po latach tajnej służby w imię matki-ojczyzny popełnia się gorsze zbrodnie niż te, którym chciano zapobiec. A zatracając samego siebie nikt już nie myśli o ratowaniu świata. ■

The Good Shepherd

REŻYSERIA **ROBERT DE NIRO**. SCENARIUSZ **ERIC ROTH**. ZDJĘCIA **ROBERT RICHARDSON**. MUZYKA **BRUCE FOWLER** I **MARCELO ZARVOS**. SCENOGRAFIA **JEANNINE OPPEWALL**. WYKONAWCY **MATT DAMON** (EDWARD BELL WILSON), **ANGELINA JOLIE** (CLOVER / MARGARET ANN RUSSELL), **ALEC BALDWIN** (SAM MURACH), **TAMMY BLANCHARD** (LAURA), **BILLY CRUDUP** (ARCH CUMMINGS), **ROBERT DE NIRO** (GENERAŁ BILL SULLIVAN). PRODUKCJA **UNIVERSAL PICTURES – MORGAN CREEK PRODUCTIONS – TRIBECA PRODUCTIONS – AMERICAN ZOETROPE – MORGAN CREEK INTERNATIONAL, USA 2006**. DYSTRYBUCJA **MONOLITH FILMS**. CZAS **167 MIN**



REŻYSERIA **RYSZARD ZATORSKI**. SCENARIUSZ **JAN KWIATKOWSKI**. ZDJĘCIA **TOMASZ DOBROWOLSKI**. MUZYKA **MACIEJ ZIELIŃSKI**. WYKONAWCY **ANNA CIEŚLAK** (MAŁGOSIA), **MACIEJ ZAKOŚCIELNY** (JAN), **MAŁGORZATA KOŻUCHOWSKA** (RENATA), **TOMASZ KOT** (DAWID), **ANTONI PAWLICKI** (PIOTR), **ANNA PRZYBYLSKA** (MRS. ANIA), **JOANNA JABŁCZYŃSKA** (MONIKA), **PRZEMYSŁAW CYPRYAŃSKI** (MAREK), **AGNIESZKA WARCHULSKA** (EWA). PRODUKCJA **MTL MAXFILM, ATM GRUPA SA, POLSKA 2006**. DYSTYRYBUCJA **STUDIO INTERFILM**. CZAS **94 MIN**

MAŁGORZATA KOŻUCHOWSKA



ANNA CIEŚLAK, MACIEJ ZAKOŚCIELNY

DLACZEGO NIE!

KRZYSZTOF ŚWIREK

Najważniejszym celem komedii romantycznych jest dokonanie rzeczy na pozór niemożliwej: sprawienie, żeby widzom miłość kojarzyła się ze śmiechem. W prawdziwym życiu miłość może kojarzyć się z bólem lub – bywa i tak – z nudą. I oto wkracza komedia romantyczna z genialnym w swej prostocie schematem – sympatyczni, nieporadni bohaterowie po serii zabawnych incydentów i chwilach wątpliwości odnajdują się nawzajem i przysięgają pozostać razem na zawsze. Porażki zostają odczarowane, wplecione w komediowy schemat, a chwila inicjalnego szczęścia, charakterystyczna dla początkowej fazy związku, zatrzymana w stopklatce na zawsze.

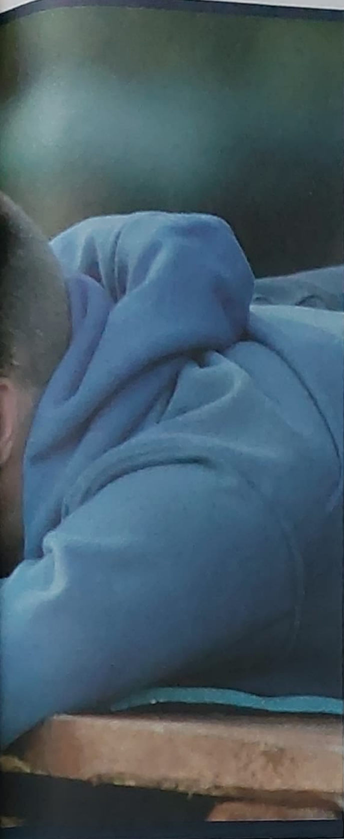
Marzenie każdego widza. Dlatego też widz gotów jest wiele komedii romantycznej wybaczyć. Więcej – sam zdobywa się na wysiłek, nagina zmysł logiczny, przemilcza sporą część swojej wiedzy o świecie i wierzy, wierzy z całych sił. Ale każdy widz powinien dostać choćby cień szansy na to, by mógł uwierzyć. Historia musi być choć trochę prawdopodobna. Bohaterowie choć trochę prawdziwi. Dialogi choćby pozorujące błyskotliwość.

Wszystko po to, by widzowi zależało na szczęśliwym zakończeniu, by kibicował bohaterom. To podstawowy warunek sukcesu w tym gatunku. Ale aby za kogoś trzymać kciuki, musi on zaistnieć w naszej świadomości jako ktoś, komu może się udać lub nie. Ktoś, kto ma problemy, może mieć gorszy dzień albo życiowego pecha. Słowem, by postacie, które obserwujemy, to były osoby.

W „Dlaczego nie!", nowej polskiej *komedii romantycznej*, nie obserwujemy osób, ale kilku aktorów wypowiadających beznamiętnym tonem nieciekawe kwestie. Aktorzy biegają albo się snują, siedzą, rozmawiają, śpią. Łowią ryby, jeżdżą samochodami, kąpią się w jeziorze (w ciągu półtoragodzinnej projekcji sceny kąpieli to dobre piętnaście minut). Używają telefonów nokia, jeżdżą lexusami, wypoczywają w hotelach Spa Ireny Eris. Są spiętymi pracownikami agencji reklamowych, luźnymi studentami, lub jeszcze bardziej luźnymi prezesami agencji reklamowych. No i są jeszcze rolnicy – rodzice głównej bohaterki. Gdy ta bez zapowiedzi wraca do domu autostopem, rodzice czekają na nią przy drodze, skąd wnioskujemy, że stoją tam całe dnie. Przez sporą część filmu aktorzy poruszają się po Warszawie, która jednak nie tyle jest prawdziwym miastem, ile czymś w rodzaju drobnomieszczańskiego snu o luksusowej metropolii; jedyne plenery to place przed drapaczami chmur, Pałac Prezydencki, Plac Teatralny i tym podobne pocztówkowe i *nowoczesne* miejsca, to wszystko, co od biedy w prowincjonalnej Polsce może być postrzegane jako wielki świat.

Fabuła filmu pozwala spokojnie na robienie sobie relaksacyjnych przerw w śledzeniu jej biegu – możemy się zastanowić czy nie zapomnieliśmy wyłączyć żelazka albo gdzie spędzić resztę wieczoru, a kiedy wydobędziemy się z zamyślenia, możemy nie zauważyć istotniejszych zmian. Ewentualne problemy mogą sprawiać nielogiczności akcji, ale i tak nie ma to znaczenia. Oto młoda dziewczyna, mieszkająca na wsi, ma plan. Postanawia zdać na studia, dostać pracę, znaleźć księcia z bajki i urodzić mu trójkę dzieci (właśnie tak wykłada swoje priorytety w pierwszej scenie filmu). Mimo że jest utalentowana – z łatwością dostaje się na ASP – nie może w stolicy znaleźć pracy (co nie przeszkadza jej mieszkać w kamienicy przy Krakowskim Przedmieściu). Składa projekt do agencji reklamowej. Pracownica agencji przedstawia ów projekt jako swój, nasza bohaterka zatem pracy nie dostaje, a także nie odzyskuje teczki z projektem. Aby ją odebrać, włamuje się do gabinetu prezesa firmy (Maciej Zakościelny) i z tego wszystkiego upija się (?). Następnie w alkoholowym transie trafia do samochodu prezesa, a ten uprowadza ją za miasto, bo akurat ma ochotę jechać na ryby. Dziewczyna nie wie, że nieśmiały i wrażliwy (a jakże!) chłopak jest ważną i bogatą personą, myśli że jest ochroniarzem (lexusa miałby mu pożyczyć szef). Czy nawiąże się miedzy nimi nić porozumienia? Czy dziewczyna domyśli się, kim jest tajemniczy mężczyzna? Czy wyjdzie na jaw, kto jest autorem najlepszego projektu reklamowego? Te pytania, lojalnie wobec dystrybutorów filmu, pozostawiam bez odpowiedzi.

Decyzję o odpuszczeniu sobie śledzenia perypetii tej opowieści ułatwia fakt, że aktorzy uparcie nie grają. Anna Cieślak, na przykład, ogranicza się do szerokiego otwierania oczu. Maniera filmowania jej z półprofilu nieszczęśliwie upodabnia aktorkę do figury woskowej. W przypadku Macieja Zakościelnego postawiono na całkowity brak mimiki. Zresztą realizatorzy bez przerwy pamiętają o rozbawianiu widowni – a to Zakościelny wrzuci Cieślak do wody (dwa razy), a to były chłopak tej ostatniej, chcąc uderzyć prezesa, wywróci się, a potem wpadnie do samochodu dostawczego i ubrudzi sobie twarz tortem. Sceny tego rodzaju to zapewne postmodernistyczne aluzje do kina okresu jarmarcznego.



Jaka jest w tym filmie komedia, taki jest i romans. Jeśli można coś dobrego powiedzieć o „Dlaczego nie!", to chyba tyle, że po pierwszych minutach irytacji wiemy, czego spodziewać się dalej i postępujący infantylizm filmu działa na widzów odprężająco. Dodatkową atrakcją jest rozpoznawanie młodych aktorów; może dojść do interesującej dyskusji – który z nich w którym gra serialu, a ilu tańczy w popularnym telewizyjnym *show*?

Nastrojowi odprężenia towarzyszy jednak poczucie zawodu. Chcieliśmy, żeby zajęto się nami chociaż jako konsumentami opowieści popkultury, a nie konsumentami anegdoty z telewizyjnej reklamówki. Komedia romantyczna nie wymaga przecież dużych nakładów na efekty specjalne czy kosztowne kostiumy. Wystarczy inteligentny scenariusz i aktorzy zdolni nadać postaciom cechy prawdopodobieństwa. Tylko tyle i aż tyle.

Polskie kino jest unurzane w smutku, depresji, rozczarowaniu. Coraz bardziej potrzebne jest zdrowe centrum – kino, które nie będzie obsesyjnie eksplorowało najciemniejszych stron rzeczywistości. Ale zarazem kino nie zakłamujące rzeczywistości aż do absurdu, kręcone z szacunkiem dla inteligencji widza. Dlatego też – „Dlaczego nie!" – nie. Czekamy dalej. ■



SZEF WSZYSTKICH SZEFÓW

JAN TOPOLSKI

Po raz kolejny wychodzę z kina z poczuciem całkowitego oszołomienia i niepewności. Moje oceny przed, w trakcie i po obejrzeniu filmu zostały przewrócone do góry nogami, z powrotem i jeszcze raz, jakoś na skos; myśli zaczęły biec wspak i na opak. A przy tym wszystkim zostałem ubawiony, pobudzony i połechtany. Kto tego dokonał? Oczywiście Lars von Trier.

Osobliwe: czuję, że ten drań manipuluje nie tylko widzami, ale i krytykami. Że wiadomo, jak trzeba napisać tę recenzję: zacząć od fabuły, zastanowić się nad sensownością i znaczeniem gatunkowej przynależności do komedii, nadziwić się i wytłumaczyć potwornie drażniące zdjęcia, dźwięk i montaż; wreszcie wyrazić tzw. ocenę końcową. Każde pierwsze spotkanie z filmem Triera zmienia się w zmaganie, starcie, by nie powiedzieć: walkę. Jest to nie tylko walka z jego reżyserską sprawnością i hipnotyzersko-dyktatorskimi ambicjami, ale i z naszymi oczekiwaniami, z ograniczeniami naszej wrażliwości i zdolności interpretacji, a może i dyskusji z przedstawianą wizją; wreszcie z samymi sobą, kiedy próbujemy ustosunkować się do tejże zgodnie z odwiecznymi w europejskiej kulturze zasadami tożsamości i sprzeczności...

Więc nie opiszę fabuły, bo jest opisywana w każdej recenzji i zbyt wiele zawiera zwrotów akcji, by zdradzać więcej. Nie będę się dziwił efektom przyjętej metody filmowania, jakkolwiek są one osobliwe i nielogiczne. Nie zacznę rozważań czy „Szef wszystkich szefów" jest komedią, czy jej dekonstrukcją, choć śmieszy niepomiernie. Wolałbym w paru punktach zastanowić się, o co tym razem gra reżyser, z kim i z czym, i jakie są tego ukryte założenia.

Po pierwsze, Trier gra z oczekiwaniami. Względem gatunku, bo informują nas o nim reżyserskie komentarze z *offu*, raz po raz przerywające akcję, której rozwój nieuchronnie zmierza zresztą ku dramatowi. Względem tematu, bo nie są nim bynajmniej (jakże trafnie i błyskotliwie wzięte z życia) perypetie pracowników pewnego biura, których szef udaje jednego z pracowników i wszystkie nieprzyjemne decyzje zwala na wymyślonego *szefa wszystkich szefów* (genialna kreacja Jensa Albinusa). To raczej reżyserskie porachunki z aktorami oraz gatunkiem, jak i, być może – czemu nie – gnostycka metafora (nie)obecności Boga w świecie. Względem własnego filmu, bo nie ma tu prawie nic z czegoś, co byśmy uznawali za *styl Triera* czy nawet powagi i rozmachu jego poprzednich dzieł.

Po drugie, Trier gra z aktorami, ujawniając po raz pierwszy w sposób pełny swój do nich stosunek, na przykładzie relacji między szefem wynajmującym aktora do roli *szefa wszystkich szefów*, by podpisał akt sprzedaży firmy, a tym samym zwolnienie wszystkich pracowników prócz prawdziwego szefa. Gra z nami, co chwila dodając nowe szczegóły, dekoracje, postaci, zwroty akcji, i choć burzy tym wszystkie kanony sztuki, ani przez chwilę nie czujemy, że w istocie mamy do czynienia z bezczelnym montażem atrakcji i łataniem niekonsekwencji. Gra z nami, bo każe nam znosić potworne błędy w kadrowaniu, świetle i dźwięku, rodem z najgorszego kina *offowego*. Czy zasłania w ten sposób konwencjonalność samej historii? Zapewne. Czy gdyby nie odpowiedni manifest i patent (patrz niżej), ›


LOUISE MIERITZ, CASPER CHRISTENSEN, JENS ALBINUS

bylibyśmy to w stanie znieść? Skądże. Prawdziwe draństwo, prawda?

Po trzecie, Trier gra ze sztuką jako swobodną grą wyobraźni, bowiem postać filmu jest po części ściśle wyznaczona... przypadkowymi losowaniami komputerowego programu. Oddaję głos reżyserowi: *Automavision to sposób filmowania i nagrywania dźwięku oparty na zasadzie ograniczenia ludzkiego wpływu na rzecz atrakcyjnej możliwości pracy na bezideowej powierzchni, wolnej od władzy przyzwyczajeń i estetyki. Kiedy operator wybiera możliwe i najlepsze pod względem artystycznym ustawienie kamery i przysłony, komputer zaprogramowany na odpowiednie parametry ma podać odpowiednią listę ustawień, które można zastosować: kąt filmowania, ogniskowa, przesłona, ustawienia wertykalne i horyzontalne. Odpowiednie zestawienie do nagrania dźwięku (filtry, poziom itp.) zostaje podane, kiedy dźwiękowiec dokona swojego wyboru. Kiedy różnorodne parametry zostaną wylosowane, reżyser, operator i dźwiękowiec mogą ocenić modyfikacje i zadecydować o realizacji ujęcia* („Filmbyen", 8 maja 2006).

Stąd więc gryzące różnice między poziomem oświetlenia i dźwięku, urwany i chaotyczny montaż, wszystkie najdziwaczniejsze kadry. Ale przecież tkwi w tym głębszy sens. A mianowicie ciągłe samoograniczanie się i ucieczka od własnego *ja* w dziele, którego kolejne etapy to manifest i styl dogmy, scenografia trylogii amerykańskiej, wreszcie automavision. Czy ucieczka to udana, to materiał na odrębną książkę, porównującą dokonania Larsa von Triera z osiągnięciami Georgesa Pereca (literatura), Karlheinza Stockhausena (muzyka) czy Romana Opałki (malarstwo). Jednak na pewno to bardzo poważna w istocie gra z samym sobą, obiektywności wobec subiektywności, porządku i rygoru wobec przypadku i chaosu. A mistrzostwem reżysera jest, że tak prowadzi ją na gruncie niewinnej komedii – ha, ha – iż można w ogóle nie zauważyć tych wszystkich szybkich posunięć, ataków i obron, forteli i matów...

Po raz kolejny Lars von Trier udowadnia, że jest filmowcem diabelnie inteligentnym, osobliwie dowcipnym i genialnie uzdolnionym. A przy tym: prowokatorem, manipulatorem, *directorem* w angielskim i polskim rozumieniu tego słowa. I całe szczęście: czy go nienawidzimy, czy uwielbiamy, czy buntujemy się przeciw niemu, czy poddajemy rozkosznym operacjom na otwartym mózgu, współczesne kino bez Triera byłoby znacznie mniej ciekawe i frapujące. Poza tym, czy można to sobie jeszcze – po trylogii europejskiej i amerykańskiej, „Przełamując fale", „Królestwie" i „Idiotach" – wyobrazić? Gdyby Larsa von Triera nie było, trzeba by go wymyślić, niczym *szefa wszystkich szefów*. I mogłoby to być całkiem ciekawe doświadczenie... ■

Direktoren for det hele
SCENARIUSZ I REŻYSERIA **LARS VON TRIER**. ZDJĘCIA: **AUTOMAVISION®**; OPERATOR KAMERY **CLAUS ROSENLOV JENSEN**. WYSTĘPUJĄ **JENS ALBINUS** (SZEF WSZYSTKICH SZEFÓW / KRISTOFFER / SVEND), **PETER GANTZLER** (RAVN), **IBEN HJEJLE** (LISE). PRODUKCJA **ZENTROPA PRODUCTIONS – MEMFIS FILM I INNI, DANIA – SZWECJA – ISLANDIA – WŁOCHY – FRANCJA – NORWEGIA – FINLANDIA – NIEMCY 2006**. DYSTRYBUCJA **GUTEK FILM**. CZAS **99 MIN**


PHIL BRAY © 2006 XUXA PRODUCCIONES SL

JAVIER BARDEM

DUCHY GOI

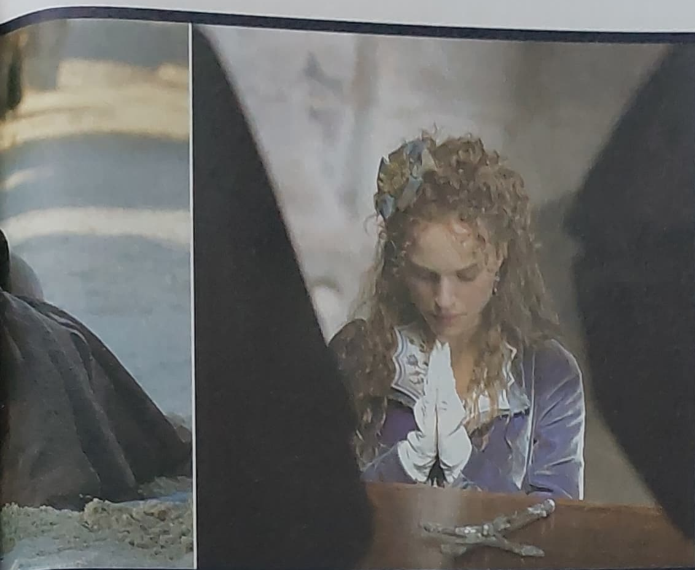
ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Goi nie ma. Ani duchów. Nie udał się Milošowi Formanowi najnowszy film. Ambicje przeszkodziły możliwościom. To miała być zapewne oscarowa opowieść o genialnym malarzu i odstręczających czasach. Świętej Inkwizycji i nieświętych kapłanach. Plus historia Hiszpanii, Napoleon Bonaparte, piękne dziewczęta i jurni chłopcy. Ale co za dużo...

Francesco Goya rysował jak wojenny reporter. W mgnieniu oka potrafił zobaczyć i uchwycić kreską cynicznie mizdrzącego się dworaka, jęczącą z bólu, prowadzoną do więzienia kobietę albo bezzębnego starca, który tylko siedzi i patrzy, bo żyjąc – umiera. Malował królów i królowe, chodził na paradne uczty, ale nie stronił od ponurych knajp. Nazywano go *kolaborantem*, bo zgodnie współpracował z trzema kolejnymi dynastiami, a rysunki, które utrwalały okrucieństwa dyktatury, chował głęboko w szufladzie. Po osiemdziesiątce, głuchy i samotny, na zawsze wyjechał z Madrytu. Najpierw na wieś – do miejscowości Quanta del Sordo, następnie do Bordeaux. Dorobił się fortuny (brał za portret nawet po trzydzieści tysięcy reali) i podobno zakopał złoto. Biografia Goi to temat na film. Rzeczywiście, sporo filmów z Goyą w tytule już powstało. Były produkcje kinowe (m.in. filmy Carlosa Saury i Nino Quevedo) i telewizyjne (serie José Ramóna Larraza i Wilhelma Semmelrotha); rolę Goi grali m.in. Francisco Rabal, Enrico Majó, Cedric Smith, a nawet – w filmie Gian Carlo Menottiego – Plácido Domingo. Żaden z tych tytułów nie zapisał się jednak na trwałe w historii kina. „Duchy Goi" Formana chyba także nie.

W filmie Formana zamiast Goi, tajemniczego artysty, o którym Malraux pisał, że *był najwierniejszym tłumaczem strachu i przerażenia*, oglądamy korpulentnego Amadeusza na emeryturze. Francisco Goya utrwalał na płótnie królów, dworzan, donosicieli, tchórzów i lizusów. A potem namalował cały okrutny świat. Przesycony wojną i przemocą (słynne cykle „Okropności wojny" czy zapowiadająca ekspresjonizm seria „Czarnych obrazów"). Sándor Márai pisał o Goi w „Dzienniku": *Malował Hiszpanów, którzy nasycili się złotem Nowego Świata, którzy już tylko trawią i patrzą na świat z pozycji poziomej. Modele Greco patrzyły czasami w niebo.* Na najsławniejszym autoportrecie Goi wzrok malarza wyraża jedno: zimną pogardę. Tymczasem grający go w filmie Formana Stellan Skarsgard nie ma w sobie pogardy, nie ma tajemnicy. Nosi zabawny kapelutek, na którym płoną świeczki, uśmiecha się sowizdrzalsko albo groźnie marszczy czoło. Głównym bohaterem filmu nie jest zresztą sam Goya tylko członek świętego Oficjum, mnich Lorenzo (Javier Bardem).

W 1792 roku ów Lorenzo pozuje Goi do portretu. Zauważa



NATALIE PORTMAN

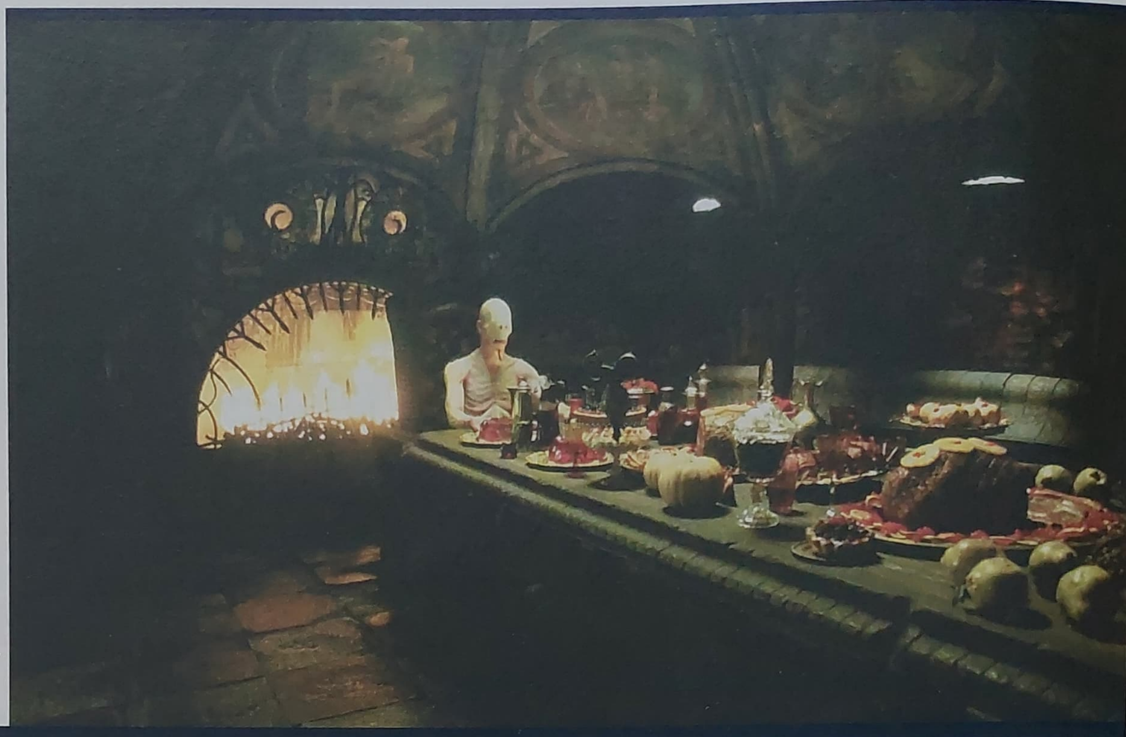
Goya's Ghosts
REŻYSERIA **MILOŠ FORMAN**. SCENARIUSZ **JEAN-CLAUDE CARRIERE, MILOŠ FORMAN**. ZDJĘCIA **JAVIER AGUIRRÉSAROBE**. MUZYKA **VARHAN BAUER, JOSE NIETO**. SCENOGRAFIA **PATRIZIA VON BRANDENSTEIN**. WYKONAWCY **JAVIER BARDEM** (BRAT LORENZO), **NATALIA PORTMAN** (INES / ALICIA), **STELLAN SKARSGARD** (GOYA), **RANDY QUAID** (KRÓL CARLOS IV), **BLANCA PORTILLO** (KRÓLOWA MARIA LUISA), **MICHAEL LONSDALE** (OJCIEC GREGORIO). PRODUKCJA **THE SAUL ZAENTZ COMP. / XUXA PRODUCCIONES S.L. / KANZAMAN S.A., HISZPANIA – USA 2006**. DYSTRYBUCJA **MONOLITH FILMS**. CZAS **117 MIN**

w pracowni niemal ukończony portret pięknej dziewczyny. To muza malarza, Inés Bilbatua (Natalie Portman), śliczna panienka z dobrego domu. Pierwsze lubieżne spojrzenie kapłana i już wiadomo, że zepsuty Lorenzo zrobi wszystko, żeby posiąść dziewczątko. To nie takie trudne. Mamy czasy Świętej Inkwizycji w Hiszpanii i każdy pretekst jest dobry, żeby posądzić kogoś o grzech. Śmiertelny o tyle, że rzeczywiście często kończył się śmiercią – w więziennej celi. Inés zaaresztowano tylko dlatego, że w karczmie nie zjadła wieprzowiny (czyli że jest wyznawczynią judaizmu). Ów absurdalny zarzut wystarczył, żeby dziewczynę zakuć w kajdany, torturować i uwięzić na wiele lat. A Lorenzo dostał kochankę. Taką, jaką chciał.

Demoniczny Lorenzo w mistrzowskiej roli Bardema jest równie wiarygodny jako cyniczny inkwizytor i jako doktryner nowej, wyznaczanej przez hasła Rewolucji Francuskiej *wiary*. Niektórzy potrafią pięknie żyć, inni pięknie kłamią. Lorenzo kłamie, kiedy mówi o Wolterze – *ciemny książę najciemniejszego królestwa* i gdy sypie cytatami z autora „Kandyda" okraszając nimi swój oratorski popis. Lorenzo Bardema to zresztą jedyna godna uwagi postać w filmie, nieporozumieniem było natomiast powierzenie pierwszoplanowej roli Inés młodziutkiej Natalii Portman. Ta utalentowana aktorka, o czym przekonała nas już niejeden raz – choćby w „Bliżej" Mike'a Nicholsa, tym razem kompletnie się pogubiła. O ile przekonująco przedstawia dylematy młodej dziewczyny, o tyle w roli na wpół oszalałej kobiety, która po wielu latach mąk wychodzi z więzienia, wypada wręcz groteskowo. Charakteryzacja – bardzo kiepska – nie może ukryć kompletnego psychologicznego niezrozumienia granej postaci. Z kolei król Karol jest postacią z operetki, a Randy'emu Quaidowi wydaje się chyba, że występuje w jednym z odcinków serii „W krzywym zwierciadle", Napoleon Bonaparte (Craig Stevenson) po prostu przyjeżdża, usadza swojego brata na tronie i wyjeżdża. A Goya? Patrzy, maluje, czasami wyciąga wnioski. W tempie ślimaka. I z podobną energią.

W tle oglądamy zaś strzępy wielkiej historii: francuską inwazję na Hiszpanię; dokonaną przez Anglików restaurację monarchii w Madrycie, Wielką Inkwizycję... Milošowi Formanowi, co podkreśla we wszystkich wywiadach, czasy Wielkiej Inkwizycji skojarzyły się z komunizmem w Czechosłowacji. To zbyt łatwa analogia, bo w myśl podobnej zasady wszystko kojarzy się ze wszystkim. Czasy i ludzie nieustannie się filtrują. Zło się powtarza, ale dobro czasami też. Inkwizycja w Hiszpanii była hańbą w stroju *sambenito*: z paleniem innowierców na stosach i brutalnymi ceremoniałami *auto-da-fé*, czyli morderstwami na oczach rozentuzjazmowanej gawiedzi; w sowieckich (polskich, czeskich) więzieniach grasowały szczury, a ludzkie szczury przegryzały osobowość więźniów. Chyba nie wolno tych światów tak po prostu ze sobą zestawiać.

A jednak ideologiczne deklaracje reżysera nie dziwią. Przecież dawne filmy Formana były pełne dobrodusznej ironii, zarazem jednak ostre i odważne. Forman w Hollywood był przybyszem z innego świata, z małego kraju w Europie Wschodniej, w którym pisarze, intelektualiści i prości ludzie godzili prostoduszność pana Karola Knopfrkingla z „Palacza zwłok" Fuksa z jego okrucieństwem. Ze strachem i zakłamaniem. Goya podobnie kontrował swoje czasy. Ten największy mistrz w malarskim wyrażaniu bólu był także – jak twierdzi Robert Hughes w wydanej niedawno w Polsce monumentalnej biografii malarza – amatorem dziewczęcych pach i miłośnikiem dojrzałych pomarańczy. Tym większy żal, że Forman zupełnie zgubił ambiwalentną, *czeską* część swojej osobowości. Żal doskonalej roli Bardema i kilku scen naprawdę znakomitych: oto Maria Luisa (Blanca Portillo) pozująca do portretu. Siedzi okrakiem na atrapie udającej konia. W tym czasie jej mąż, król Carlos, z wiecznym uśmiechem głuptasa na twarzy, wyrusza na polowanie. Chce zdobyć dla Marii jakieś trofeum, które ładnie komponowałoby się ze szpicrutą i koniem. Jeden strzał, drugi, trzeci. Tego nie widzimy, za to z góry nadciąga chmara sępów krążących ponad ofiarami. Scena jest przerażająca, bo czuje się od razu, że to już kres głupiej, zacofanej hiszpańskiej beztroski. Za chwilę, za kilka lat inne sępy dopadną gardeł innych (królewskich). Polowania na zwierzęta zastąpią polowania na ludzi. Ale to tylko kilka niewyraźnych błysków w filmie, który jest po amerykańsku poprawny, ikonograficznie piękny, ale w środku pusty i obojętny. W „Duchach Goi" zabrakło Goi. Zabrakło duszy. ■



DOUG JONES JAKO PALE MAN

El laberinto del fauno
REŻYSERIA I SCENARIUSZ **GUILLERMO DEL TORO**. ZDJĘCIA **GUILLERMO NAVARRO**. MUZYKA **JAVIER NAVARETTE**. EFEKTY SPECJALNE **EVERETT BURRELL**. MASKI **DAVID MARTI**. WYKONAWCY **IVANA BAQUERO** (OFELIA), **SERGI LOPEZ** (KAPITAN VIDAL), **MARIBEL VERDU** (MERCEDES), **ARIADNE GIL** (CARMEN, MATKA OFELII), **ALEX ANGULO** (DOKTOR), **DOUG JONES** (FAUN). PRODUKCJA **WARNER BROS PICTURES / TEQUILA GANG / ESPERANTO FILMOJ / ESTUDIOS PICASSO / OMM / SENTENTIA ENTERTAINMENT / TELECINCO, HISZPANIA – MEKSYK 2006**. DYSTRYBUCJA **KINO ŚWIAT**. CZAS **112 MIN**

LABIRYNT FAUNA

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

Jedenastoletnia Ofelia przybywa do doliny śmierci. Trudno inaczej nazwać to miejsce, bo chociaż z pozoru to tylko malownicza, skąpana w słońcu okolica, z czasem okaże się, że to miejsce, którym rządzi śmierć. Ofelia nie zdoła już doliny opuścić. Taka jest sceneria dziwnej, ponurej baśni, w której magia miesza się z rzeczywistością. Rzeczywistością historyczną: w Hiszpanii kończy się wojna domowa, trwają jeszcze krwawe starcia między partyzantami a rządowymi siłami generała Franco. W dolinie mieści się baza frankistów, na okolicznych wzgórzach chronią się partyzanci. Ale kryje się tam jeszcze trzecia siła, niewidoczna dla ludzi: magiczne królestwo Fauna. Ludzką częścią doliny rządzi Kapitan Vidal, okrutny i bezwzględny, własnoręcznie torturujący i mordujący schwytanych partyzantów. Mała Ofelia przybywa z matką, nową żoną Kapitana, powinna więc nazywać go ojcem. *To tylko słowo* mówi matka, ale Ofelia nie chce go wymówić. Ucieka w świat fantazji.

Autorem filmu (scenariusz i reżyseria) jest Meksykanin Guillermo del Toro, znany dotychczas z ciekawych ekranizacji komiksów, a wśród producentów – Alfonso Cuaron, reżyser zasłużony już w dziedzinie *fantasy*. Wyjaśnia to niewątpliwie estetyczną konsekwencję filmu, który z całą pewnością nie jest przeznaczony dla dzieci. Ładunek makabry i dosłownego okrucieństwa czyni go trudnym do zdefiniowania, przynajmniej w naszym kręgu kulturowym. Ale w wykładni psychoanalitycznej wszystko się zgadza: nadwrażliwa, u progu wieku dojrzewania dziewczynka i brutalny *macho*. Atmosfera nieustannej przemocy. A także tajemnica skryta w kamiennym ogrodzie-labiryncie. Z niebieskawego mroku tego ogrodu wyłania się w końcu Faun we własnej osobie. Bynajmniej nie jest przyjazny czy sympatyczny. W swej surrealnej brzydocie raczej nie przypomina pogodnego Bożka Pana. Ale w pewnym momencie dziewczynka przytuli się do niego w poszukiwaniu czułości. Faun odpowie uściskiem, nie będzie w nim jednak ludzkiego uczucia, raczej obojętność. Jest istotą z innego świata. Wita jednak w dziewczynce zagubioną księżniczkę i gotów jest jej pomóc w powrocie do prawdziwego, książęcego domu. Pod warunkiem, że spełni trzy życzenia. Ale życzenia a właściwie rozkazy ma także Kapitan. W ten sposób Ofelia musi się dostosować do dwóch władców.

Trudno nie podziwiać płynności, z jaką realistyczna akcja przemienia się w fantazję pełną mrocznego piękna. Jest to poetycka gra, która ukrywa zresztą realistyczne niebezpieczeństwa. Narzuca je wojenna sytuacja. Wiele rzeczy pozostaje w tym filmie w niedopowiedzeniach, nie mówi się, na czym polega istota walki frankistów i partyzantów, bo takie rzeczy powinniśmy po prostu wiedzieć. To Hiszpania, 1944 rok. Ważne, że jedni zabijają bezlitośnie drugich. A mała Ofelia patrząca bystro, jak każde dziecko, widzi, że Mercedes, gospodyni wojskowego ośrodka, utrzymuje łączność z partyzantami. Tak samo doktor. I że trzeba to za wszelką cenę ukrywać przed Kapitanem.

I nie przywraca równowagi w tym świecie nowo narodzone dziecko. Matka Ofelii, która przybyła do doliny w zaawansowanej ciąży, umiera przy porodzie. Ale Kapitan ma wreszcie oczekiwanego syna, kontynuatora, ma męskiego potomka, potwierdzenie swego *machismu*. Z góry zapowiedział doktorowi, że jeżeli dziecku miałoby grozić jakiekolwiek niebezpieczeństwo, trzeba poświęcić matkę. Jego triumf nie trwa jednak długo. Ofelia porywa dziecko. W halucynacyjnej, niesamowitej scenie biegnie z niemowlęciem przez kamienny labirynt ścigana przez rannego, odurzonego narkotykiem Kapitana w stronę Fauna.

Ale Faun nie będzie dla niej ratunkiem. To przecież spotkanie z najprawdziwszym, okrutnym mitem. Faun potrzebuje krwi niewinnego dziecka na



DOUG JONES JAKO FAUN



IVANA BAQUERO

ofiarę przy pełni księżyca. Ofelia nie chce oddać niemowlęcia ani Kapitanowi, ani Faunowi. I za swoją odmowę musi zapłacić życiem. Jej śmierć ma jednak inny, podwójny wymiar, zgodnie z logiką opowieści wpisanej w labirynt. Przed Ofelią otwiera się królestwo marzeń, w którego bramie Faun jest już tylko sługą, pośrednikiem i traci swoją dotychczasową moc. Natomiast Kapitan zostaje za jej *ziemską* śmierć ukarany najokrutniej, jak to tylko możliwe. Otoczony przez partyzantów, dumnie podaje niemowlę Mercedes i żąda, aby jego syn poznał godzinę śmierci ojca. W odpowiedzi słyszy: *On nie dowie się nawet twojego imienia!* Zaprzeczenie ojcostwa to najboleśniejszy cios dla *macho*.

Kiedy ogląda się tę scenę, upozowaną jak w rytuale, trudno nie przypomnieć słów poety: *Oto jest miejsce zniechęcenia / Czas przed i czas po/ W przyćmionym świetle...* (T. S. Eliot).

Rytuał śmierci. Tak, to bardzo hiszpański z ducha film, w gruncie rzeczy niezbyt odległy od Almodovara czy Saury. Sprowadza egzystencję człowieka do oczekiwania na śmierć. Jest przejmujący, ale chciałbym w nim dostrzec chociaż przebłysk nadziei. ■



RENAISSANCE

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ

Christian Volckman jest autorem wielokrotnie nagradzanego krótkometrażowego filmu rysunkowego „Maaz" z 1999 roku. Jego najnowsze dzieło zaplanowano jako obraz, który miał wstrząsnąć światem animacji. „Renaissance" jest bowiem odważną próbą połączenia trzech komiksowych poetyk: amerykańskiej, europejskiej i japońskiej. Pierwsze odwołanie natychmiast nasuwa skojarzenia z twórczością Franka Millera i jego utrzymanej w stylu *noir* serii „Sin City". Kanciaste postacie zagubione w czarno-białym mieście-molochu tym razem wplątano jednak w intrygę, której bliżej do europejskiej odmiany komiksu, w grę bowiem wchodzi rozwiązanie boskiej zagadki nieśmiertelności. Z japońskiej *mangi*, a zwłaszcza jej filmowej wersji *anime* (z klasycznym już „Akirą" (1988) Katsuhiro Ōtomo na czele) twórcy „Renesansu" zaczerpnęli cyberpunkowe fascynacje oraz widowiskowe efekty komputerowe. Dynamiczna, trójwymiarowa scena pościgu paryskimi autostradami, cyfrowo generowane tekstury wody oraz komputerowo animowani niewidzialni skrytobójcy to już domena kina XXI wieku. Te efekty daleko w tyle pozostawiają klasyczne metody adaptowania komiksów znane z takich produkcji jak „Heavy Metal" (Geralda Pottertona i Jimmy'ego T. Murakami czy nowatorskiego niegdyś „Ghost in the Shell" Mamoru Oshii. Nie bez powodu więc dzieło Volckmana otrzymało główną nagrodę na 30. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych w Annecy. W rzeczy samej Francuzi pokazali, że od strony technicznej potrafią robić kino rysunkowe nie gorzej niż Japończycy i Amerykanie, szkoda tylko, że nie spróbowali poszukać bardziej oryginalnej historii i nie pokusili się o własny styl, jakim za każdym razem zaskakuje na przykład nasz Tomasz Bagiński. A tak na marginesie, miło by było obejrzeć jakąś rodzimą adaptację komiksu, inną niż nazbyt infantylny i pozbawiony surrealistycznego humoru Papcia Chmiela „Tytus, Romek i A'Tomek wśród złodziei marzeń" Leszka Gałysza czy wykazujący wyraźne braki budżetowe koślawy filmik o stworzonych przez Janusza Christę walecznych wojach „Kajku i Kokoszu". A gdyby tak pokusić się o ekranizację narysowanego przez Bogusława Polcha „Funky Kovala" autorstwa Macieja Parowskiego i Jacka Rodka, zaadaptować którąś z przygód „Kudłaczka i Bąbelka" Tadeusza Baranowskiego albo przynajmniej nakręcić serię socrealistycznych przygód „Kapitana Żbika"? Wróćmy jednak na ziemię, czyli do fabuły „Renaissance". Jej osią jest śledztwo mające wyjaśnić tajemnicze zaginięcie pewnej pani naukowiec, która odkryła tajemniczy protokół mogący na zawsze odmienić świat. Oczywiście poszukiwania prowadzone przez wnikliwego policjanta o dość swojsko brzmiącym nazwisku Karas z czasem coraz bardziej się komplikują. Fantastyka naukowa (nawet jeśli jest rysunkowa) zawsze próbuje się pochwalić kilkoma (nazbyt przewidywalnymi!) prognozami socjologicznymi. Świat przyszłości jest więc w filmie Volckmana nieustannie monitorowany i nadzorowany, policja walczy z przestępczością, terroryzmem i przeludnieniem, zaś skorumpowany rząd dąży do czystości rasowej i genetycznej obywateli. W warstwie fabularnej „Renaissance" jest przede wszystkim nazbyt dosłownym hołdem złożonym „Łowcy androidów" Ridleya Scotta. I jeśli dyskretne gierki intertekstualne bywają w kulturze masowej jak najbardziej na miejscu, to nadmierne nagromadzenie czołobitnych nawiązań po prostu razi. I tak wszechwładną, produkującą sztuczne życie korporację Tyrella z obrazu Scotta zastępuje złowroga firma Avalon, ulepszająca na wszystkie sposoby życie mieszkańców tej rysunkowej dystopii. Nie lepiej jest z postaciami. Zamiast cierpiącego na syndrom Matuzalema genialnego wynalazcy J. F. Sebastiana z „Łowcy androidów", w „Renesansie" pojawia się ukrywający wielką tajemnicę chłopiec, zaś cynicznego detektywa Ricka Deckarda odgrywa wspominany Inspektor Karaś, któremu nb. w anglojęzycznej wersji użyczył głosu najbardziej cyniczny z Bondów, David Craig. Co gorsza, uwodzicielskie androidki z filmowej wersji książki Philipa K. Dicka autorzy zamienili na jedną, zgubnie pociągającą *femme fatale*. Dobrze chociaż, że na piekielne miasto przyszłości wybrano osadzony w komiksowej tradycji Paryż Anno Domini 2054. Niestety, wszystkie zapożyczenia, nazbyt łatwo rzucające się w oczy sprawiają, że film zaczyna w końcu nużyć. Reasumując, „Renaissance" jest filmem o mało oryginalnej i przewidywalnej fabule, choć interesującym wizualnie. Niewątpliwie wkrótce znajdzie się ktoś, kto zechce go przerobić na grę komputerową. ■

REŻYSERIA **CHRISTIAN VOLCKMAN**. SCENARIUSZ **MATHIEU DELAPORTE, ALEXANDRE DE LA PATELLIERE, JEAN-BERNARD POUY, PATRICK RAYNAL** NA PODSTAWIE KOMIKSU **CHRISIANA VOLCKMANA**. PRODUKCJA **FRANCJA – LUKSEMBURG – WIELKA BRYTANIA, 2006**. DYSTRYBUCJA **MONOLITH PLUS**. CZAS **105 MIN**



JUDI DENCH



PANI HENDERSON

SEBASTIAN JAGIELSKI

Są reżyserzy, którzy realizują jakby jeden i ten sam film: wciąż o tym samym i wciąż tak samo. Są jednak i tacy, którzy tworzą kino nader eklektyczne – każdy ich film niepodobny jest do poprzedniego, nijak też nie zapowiada następnego. Takim właśnie twórcą jest Stephen Frears, realizujący filmy rozmaite – i gangsterskie, i kostiumowe, horrory i westerny, filmy społecznie zaangażowane i realizacyjne fajerwerki. Cóż bowiem łączy skromną, realistyczną „Moją piękną pralnię" z hollywoodzkimi, efekciarskimi „Naciągaczami"? Oczywiście, nic. Ta gatunkowa, stylistyczna i tematyczna różnorodność nie dziwi jednak, gdy zważymy, że w przypadku filmów Frearsa na początku zawsze jest producent, a dopiero później pojawia się reżyser. Do realizacji „Pani Henderson" skłonił go scenariusz efektownie łączący komedię muzyczną, melodramat i film wojenny.

„Pani Henderson" jest jak jej gwiazda, Judi Dench: stylowa i błyskotliwa, elegancka i nieobliczalna. Rozgrywający się w Anglii na przełomie lat 30. i 40. XX wieku film opowiada o ekscentrycznej założycielce Windmill Theatre, Laurze Henderson. Prawdziwa dama, obdarzona uroczą, jakby wciąż zdziwioną twarzą Judi Dench, jest zdystansowana i ironiczna, bywa frywolna i kapryśna. Nadużywa egzaltowanego określenia: *rozkoszny* i nie rozstaje się ze swym jamnikiem, który – niczym broszka – tkwi przyszpilony do jej piersi. Ledwie pogrzebawszy męża, oświadcza przyjaciółce, że wdowieństwo ją... nudzi. Nie dla niej jednak organizacje dobroczynne, brak jej też cierpliwości do dziergania szydełkiem. Pociąga ją coś innego – *showbiznes*. Kupuje więc teatr, a jego kierownictwo powierza apodyktycznemu Vivianowi van Dammowi (Bob Hoskins), którego wkrótce obdarzy skrywanym uczuciem. *Co pani wie o teatrze* – pyta van Damm. – *Prawie nic* – odpowiada z niezachwianą pewnością siebie Laura. Nie przeszkodzi to jej zażarcie spierać się o każdy drobiazg, konfabulować, by uzyskać niezbędną dla teatru zgodę Lorda Chamberlaina, szpiegować nawet (w przebraniu Chinki, dodajmy), by przekonać się o nastrojach panujących w zespole.

Mimo starań Laury przedstawienia w Windmill Theatre nie cieszą się powodzeniem. Pani Henderson postanawia więc urzeczywistnić pomysł iście wywrotowy: chce mianowicie, by tancerki występowały na scenie nago! Jak w paryskich kabaretach, jak w Moulin Rouge. By jednak jej wizja mogła się zmaterializować, musi najpierw zdobyć zezwolenie Lorda Chamberlaina. Ten godzi się, pod jednym wszakże warunkiem: tancerki przypominać będą obrazy w muzeum, ożywione rzeźby. Tym samym na scenie Windmill Theatre pojawi się i Wenus z Milo, i Statua Wolności, ba – nie zabraknie nawet nagiej Mony Lisy. Doprawdy rozkoszny to – jakby wyraziła się Laura H. – romans kultury niskiej ze sztuką wysoką. Bo publiczność ma pragnienia, a te – jak doskonale rozpoznała to pani producent – domagają się zaspokojenia.

Ale to nie relacje między producentem, reżyserem a publicznością są w „Pani Henderson" najistotniejsze. W istocie bowiem zderza Frears w swoim filmie purytańską wstrzemięźliwość ze swobodą seksualną, pruderię z hedonizmem, afirmację tradycji z afirmacją życia. Sprzęga skostniałe konserwatywne wartości z wolnością i niczym nieograniczonym korzystaniem z życia. Konfrontuje to, co *stare*, z tym, co *nowe* (owa konfrontacja powróci również w jego najnowszym filmie, w „Królowej"). Podczas pierwszej próby tancerki wzbraniają się przed zrzuceniem z siebie ubrań. By je ośmielić, homoseksualny Bertie nakłania mężczyzn, by także się rozebrali. Toteż wszyscy, zarówno autorytarny Van Damm, jak i robotnik ustawiający dekoracje, hasają nago po scenie, roześmiani przy tym i swobodni. Choć rewolucja seksualna jeszcze długo będzie pieśnią przyszłości, to sytuacja przedstawiona w filmie Frearsa zdaje się ją, na swój sposób, antycypować.

I to nie wszystko. Laura pozazdrościła Van Dammowi reżyserowania spektakli i sama postanowiła zabawić się w inscenizatora. Inscenizatora miłości – patronuje bowiem narodzinom uczucia między Maureen, tancerką z teatru, a 21-letnim żołnierzem, który za kilka dni wyruszy na front. Zrazu wydaje się, że Lady Henderson chce, niejako za pośrednictwem młodych kochanków, choć przez chwilę znowu poczuć się młoda i piękna. Potwierdza to zestawienie dwóch wzruszających scen – miłosnego zbliżenia kochanków i rozświetlonego świecami obrazu pani Henderson, trzymającej przed lustrem wachlarz, którym wcześniej na scenie okrywała swe ciało Maureen. Wkrótce jednak dowiadujemy się, że syn Laury, Alec, również 21-latek, zginął podczas pierwszej wojny światowej, nie zobaczywszy ni razu nagiej kobiety. Zatem – sądzimy – pani Henderson nie tyle utożsamia się z tancerką, ile w żołnierzu rozpoznaje syna. I to z myślą



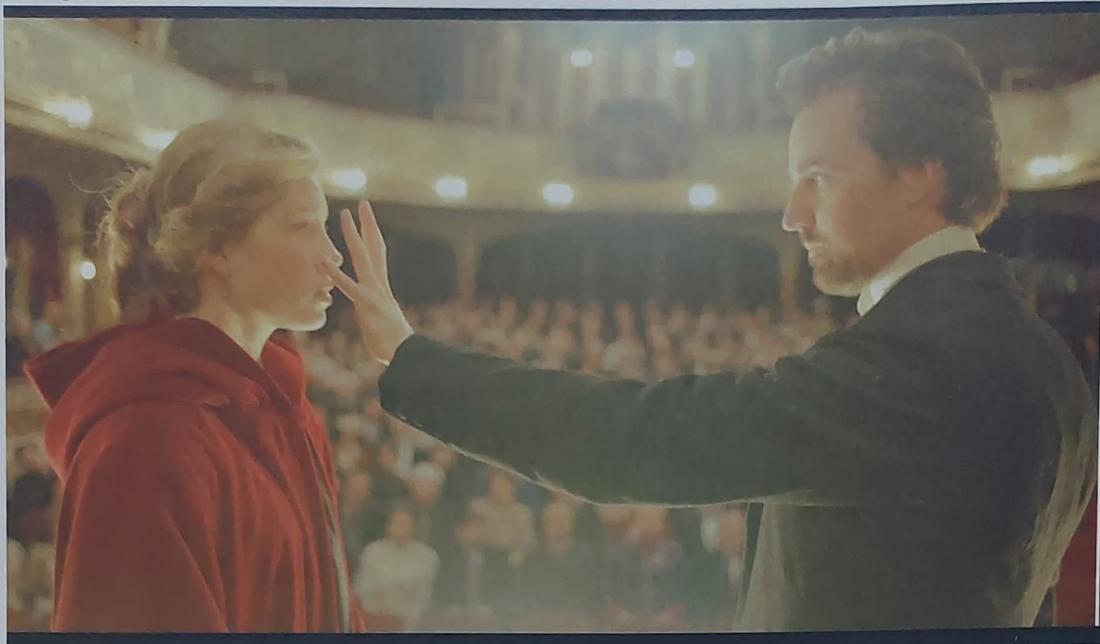
BOB HOSKINS (W ŚRODKU)

o nim asystuje narodzinom uczucia, którego on nigdy nie zakosztował. To, co nią powoduje, to potrzeba, by tak rzec, poprawienia przeszłości, chęć dokonania teraz tego, czego dawniej nie udało się zrealizować. Ale jak nie można odzyskać utraconej niewinności, tak nie da się skorygować przeszłości. I pani Henderson będzie musiała się o tym przekonać...

Jest Frears, bez wątpienia, reżyserem zadomowionym w kinie gatunków, płynnie porusza się po rozmaitych konwencjach i świetnie zna historię kina. W „Pani Henderson" mamy do czynienia ze stylizacją numerów tanecznych na klasyczne hollywoodzkie musicale, a wykorzystane piosenki pochodzą z okresu, w którym toczy się akcja filmu – na scenie śpiewa się więc przeboje Benny Goodmana, Jerome'a Kerna i Franka Loessera (wykonuje je m.in. gwiazda brytyjskiej muzyki pop, triumfator „Idola" – Will Young, który tu zagrał Bartiego). Co więcej, pomieszczono także czarno-białe sekwencje stylizowane na kroniki z czasów drugiej wojny światowej, a ciepła kolorystyka zdjęć Andrew Dunna przywodzi na myśl filmy realizowane w Technicolorze. To wszystko sprawia, że „Pani Henderson" w istocie bliżej do „Straconych zachodów miłości" Kennetha Branagha, gdzie użyto podobnych środków formalnych, niż do widowiskowego „Moulin Rouge" Baza Luhrmanna, czego zapewne życzyłaby sobie Laura Henderson.

Choć film Frearsa pełen jest wątków, którym nie dane jest wybrzmieć do końca, choć wiele tu sentymentalnych, ckliwych i patetycznych chwil, choć w zakończeniu pytania o motywacje bohaterów doczekają się zaskakująco płytkiego wyjaśnienia, nie jest to li tylko ramotka w Technicolorze. To, co w nim najcenniejsze, to świetna kreacja specjalistki od aktorskiej elegancji, Judi Dench, błyskotliwy, skrzący się ciętym dowcipem scenariusz Martina Shermana, no i całe mnóstwo kapitalnych przebojów z „Goody Goody" na czele. Jak powiedziałaby Dama z pieskiem na ramieniu: *That's delicious!* ■

Mrs. Hendersons Presents
REŻYSERIA **STEPHEN FREARS**. SCENARIUSZ **MARTIN SHERMAN**. ZDJĘCIA **ANDREW DUNN**. MUZYKA **GEORGE FENTON**. WYKONAWCY **JUDI DENCH** (LAURA HENDERSON), **BOB HOSKINS** (VIVIAN VAN DAMM), **WILL YOUNG** (BERTIE), **SARAH SOLEMANI** (VERA), **CHRISTOPHER GUEST** (LORD CROMER), **THELMA BARLOW** (LADY CONWAY). PRODUKCJA **BBC FILMS / FUTURE FILMS LTD. / HEYMAN-HOSKINS PRODUCTIONS / MICRO FUSION / MRS. HEDERSON PRODUCTIONS LTD. WIELKA BRYTANIA 2005**. DYSTRYBUCJA **SPINKA**. CZAS **103 MIN**





JESSICA BIEL, EDWARD NORTON

ILUZJONISTA

SEBASTIAN JAKUB KONEFAŁ

Z naszych ekranów nie zdążył jeszcze na dobre zniknąć „Prestiż" Christophera Nolana opowiadający o współzawodnictwie dwóch iluzjonistów, a oto mamy kolejną szansę na obejrzenie wysmakowanego wizualnie obrazu o sztuce mamienia zmysłów. „Iluzjonista" Neila Burgera jest historią o magiku Eisenheimie (Edward Norton), który ze swojego talentu uczynił narzędzie pozwalające mu realizować młodzieńcze marzenia. Ów biedny syn stolarza, zakochany z wzajemnością w kobiecie wyższego stanu, po latach pojawia się w Wiedniu elektryzując publiczność pełnymi tajemniczego uroku pokazami. Jego sztuczki okażą się zaś na tyle sugestywne, że zapragnie je przeniknąć dociekliwy inspektor wiedeńskiej policji (Paul Giamatti). Wkrótce sława Eisenheima dociera do najwyższych sfer i zdolny magik zostaje zaproszony na specjalny występ na dworze książęcym, gdzie napotka swoją dawną ukochaną. Niestety, Sophie (Jessica Biel) jest już zaręczona z typowanym na następcę Franciszka Józefa zadufanym w sobie księciem Leopoldem (Rufus Sewell). I właśnie w tym momencie, zgodnie z starymi dobrymi receptami Hollywoodu *wypala od dawna naładowana śrutem strzelba*. Maszyna fabuły rusza raźno do przodu.

Więcej faktów zdradzać nie warto, aby nie popsuć nikomu radości z oglądania filmu. Skupmy się zatem na kilku ciekawostkach związanych z „Iluzjonistą". Jak twierdzą twórcy, postać Eisenheima została luźno oparta na historii magika Erika Jana Hanussena, zamordowanego przez nazistów w 1933 roku. Sam Hanussen pojawił się zresztą już wcześniej w głośnym filmie Istvana Szabó, odtwarzającym realia historyczne, a także w nieudanym i znacznie od historii odległym filmie Wernera Herzoga „Niezwyciężony". Tu grany przez Tima Rotha bohater jest oszukującym niemieckich faszystów Żydem, który bawi elity SS okultystycznymi seansami. Kostium iluzjonisty jest jednak w obu filmach kamuflażem pozwalającym na chwilowe ukrycie niechcianej tożsamości. O sfabularyzowanych losach Hanussena opowiada też nowelka Stevena Millhausera pod tytułem „Eisenheim The Illusionist", która stała się po części inspiracją scenariusza obrazu Burgera.

Niestety, grany przez Edwarda Nortona *sztukmistrz z Wiednia* wydaje się w „Iluzjoniście" raczej romantycznym kochankiem niż mrocznym powiernikiem niedostępnych zwykłym śmiertelnikom sekretów. Szkoda, bowiem sam motyw iluzji, będący dla wielu badaczy kina esencją aparatu filmowego, był używany w historii kina wielokrotnie. Już Georges Méliès w swoich krótkich opowiastkach wcielając się w magika oszałamiającego popisami publiczność, otworzył kinu drogę do zbiorowej manipulacji wyobraźnią. Bardziej serio magię demonicznego ekranu wykorzystał nieco później niemiecki ekspresjonizm, strasząc widzów złowrogimi tyranami zręcznie hipnotyzującymi tłum i jednostki. „Gabinet doktora Caligari" Roberta Wiene to zresztą dzieło cytowane w filmie Burgera co najmniej kilkakrotnie. Fascynacje te widać w archaizowanej kompozycji kadru, stylowych, pogrążonych w odcieniach sepii zdjęciach oraz w nader często używanym efekcie maskowania, symulującym starą taśmę filmową. Wróćmy jednak do sztuki iluzji. Pisząc o magii w kinie nie sposób nie wspomnieć o jej mroczniejszych od mesmeryzmu i iluzjonizmu konotacjach. Wszak filmowe fascynacje okultyzmem pojawiały się nie tylko w klasycznym kinie grozy, lecz również w niezależnych, awangardowych projektach Mai Deren, Kenetha Angera czy Dereka Jarmana. Mroczny cień Aleistera Crowleya (którego postać notabene miała pojawić się w konkurencyjnym projekcie Nolana) zawisa także nad zakupionym przez Eisenheima starym teatrem, gdzie wielki magik będzie przywoływał postaci z zaświatów. Wiedeński iluzjonista nie posiada jednak rzeszy oddanych uczniów, nie wygłasza natchnionych proroctw i nie celebruje rytualnego seksu. Jest raczej świetnie wykonującym swój fach profesjonalistą, który dąży do wyznaczonego celu. Postawa ta w warstwie metaforycznej pozwala przenieść się do ogólniejszych dywagacji na temat dzisiejszego kina i przywołuje na myśl niedawne *magiczne* hollywoodzkie superprodukcje, od początku zaplanowane tak, aby osiągnąć oszałamiający komercyjnie sukces. Zatrważająca popularność opowieści o Harrym Potterze oraz szaleństwo na punkcie przygód bohaterów „Władcy Pierścieni" stały się drogowskazami udowadniającymi producentom fakt, że nabywcy biletów cierpią na wyraźny głód fantazji i tajemnicy. Szkoda tylko, że film Burgera nie okazał się ambitniejszą wizją, pokroju „Pikniku pod wiszącą skałą" (1975) Petera Weira czy „Zagadki Kaspara Hausera" (1974) Wernera Herzoga, gdzie prawdziwą magię ukryto w sztuce niedopowiedzenia. O wiele łatwiej przecież tworzyć nasycone New Age'owym eklektyzmem hybrydy, takie jak „Źródło" Darrena Aronofsky'ego czy „Pachnidło" Toma Tykwera. Zarówno magiczne drzewo życia, jak i cudowna umiejętność manipulowania ludźmi za pomocą zapachów są jedynie kontynuacją Myszki Miki dyrygującej rysunkowym żywiołem w Disneyowskiej „Fantazji" (1940). W żadnym z tych filmów nie pozostawiono za wiele przestrzeni do głębszej refleksji. Zarzut ten niestety tyczy się również opowieści o magiku Eisenheimie. Co gorsza, „Iluzjonista" to film dość przewidywalny dla tych, którzy

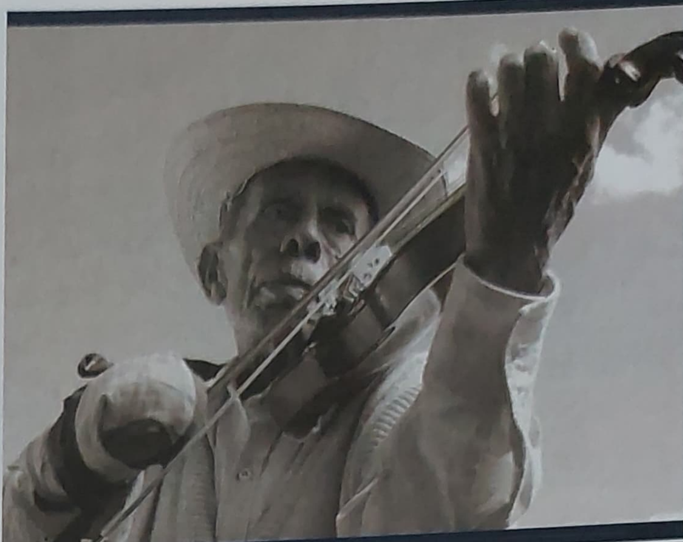


PAUL GIAMATTI

zdadzą sobie sprawę z tego, kim jest główny bohater i o czym film tak naprawdę opowiada. Świadomość ta nie psuje jednak przyjemności śledzenia dalszego rozwoju akcji, zwłaszcza że odbiorca lepiej od inspektora Uhla potrafi przewidzieć kolejne kroki głównych bohaterów. Szkoda tylko, że reżyser nie dokonał pod koniec filmu jakiejś rewolucyjnej wolty, na miarę pamiętnej sceny z „Pieśni z drugiego piętra" Roya Anderssona, w której podstarzały iluzjonista próbuje dokonać magicznego przecięcia na dwie części pewnego staruszka. Piła schodzi coraz niżej i niżej, a ofiara wkrótce zaczyna lamentować z bólu. Czar się nie udał, iluzja pryska. Widz z celuloidowej jaskini dziadka Platona zostaje natychmiast sprowadzony na ziemię, do rzeczywistości przepełnionej niczym piekło nieatrakcyjnymi i smutnymi bytami. Nie zapomnijmy bowiem, że kino, sztuka sugestywnej iluzji, posiada również swoją lumière'owską stronę, pragnąc przenikać i komentować otaczającą nas rzeczywistość. A nie zawsze pojawia się napis: *...i żyli długo i szczęśliwie.* ■

The Illusionist
REŻYSERIA **NEIL BURGER**. SCENARIUSZ **NEIL BURGER** NA PODSTAWIE OPOWIADANIA **STEVENA MILLHAUSERA** „EISENHEIM THE ILLUSIONIST". ZDJĘCIA **DICK POPE**. MUZYKA **PHILIP GLASS**. WYKONAWCY **EDWARD NORTON** (EISENHEIM), **PAUL GIAMATTI** (INSPEKTOR UHL), **JESSICA BIEL** (SOPHIE), **RUFUS SEWELL** (KSIĄŻĘ LEOPOLD), **EDDIE MARSAN** (JOSEF FISCHER). PRODUKCJA **BULL'S EYE ENTERTAINMENT / BOB YARI PRODUCTIONS / CONTAGIOUS ENTERTAINMENT / MICHAEL LONDON PRODUCTIONS / STILLKING FILMS**, **CZECHY – USA 2006**. DYSTRYBUCJA **SPINKA**. CZAS **110 MIN**

El Violin
REŻYSERIA I SCENARIUSZ **FRANCISCO VARGAS**. ZDJĘCIA **MARTIN BOEGE PARE I OSCAR HIJUELOS**. MUZYKA **ARMANDO ROSAS I CUAUHTEMOC TAVIRA**. SCENOGRAFIA **CLAUDIO „PACHE" CONTRERAS**. WYKONAWCY **ANGEL TAVIRA** (PLUTARCO), **DAGOBERTO GAMA** (KAPITAN), **FERMIN MARTINEZ** (PORUCZNIK), **GERARDO TARACENA** (GENARO), **MARIO GARIBALDI** (LUCIO), **OCTAVIO CASTRO** (ZACARÍAS). PRODUKCJA **CAMARA CARNAL FILMS** WE WSPÓŁPRACY Z **FIDECINE-MEXICO I CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA (CONACULTA)**, **MEKSYK 2006**. DYSTRYBUCJA **AP MAÑANA**. CZAS **98 MIN**



ANGEL TAVIRA

SKRZYPCE

IWONA CEGIEŁKÓWNA

Za mało wciąż wiemy o współczesności takich państw jak Meksyk. Tymczasem w całej XX-wiecznej historii nie było chyba innego kraju, w którym tak długo – przeszło 70 lat! – trzymałby się ustrój autorytarny (od lat 20. do 2000 roku niepodzielną władzę sprawowała Partia Rewolucyjno-Instytucjonalna – Partido Revolucionario Institucional). Na mapie współczesnego świata niewiele jest też krajów, w których tak długo toczyłaby się regularna wojna domowa. Spadkobiercy kultur Olmeków, Azteków i Majów to dziś rolnicy egzystujący na granicy skrajnego ubóstwa: bez elektryczności, kanalizacji czy innych dobrodziejstw cywilizacji XXI wieku. Od dziesięcioleci, pod egidą Armii Wyzwolenia Narodowego im. Emiliano Zapaty, walczą o prawo do zachowania własnej tożsamości i autonomię w ramach Meksyku, ale dopiero niedawno o ich poczynaniach zaczęto głośniej mówić na arenie międzynarodowej. Zapatyzm inspiruje dziś antyglobalistów, bo jest walką z rasizmem pod każdą postacią i każdą szerokością geograficzną.

Do jednego z epizodów tej walki – wiejskiej rewolty w stanie Guerrero sprzed 30 lat – nawiązują „Skrzypce" Francisco Vargasa. Na ulicach małych miasteczek występuje niecodzienny tercet muzyczny: skrzypek, 80-letni Plutarco, jego syn, gitarzysta Genaro i wnuk, kilkuletni Lucio. Muzykowanie nie jest ich jedynym zajęciem. Genaro walczy w powstańczym oddziale, a splot okoliczności zmusza też sędziwego skrzypka do wzięcia udziału w wojennej grze. Gdy okazuje się, że ukryta na polu powstańcza amunicja znalazła się na terenie zajętym przez rządowe wojsko, muzyk bez wahania wędruje do wrogiego obozu i koncertuje dla żołnierzy. A amunicję przenosi w futerale instrumentu.

Obsypane nagrodami „Skrzypce" (m.in. w Cannes i San Sebastian) są pełnometrażowym debiutem fabularnym Francisca Vargasa Quevedo. Film jest kontynuacją wątków z nakręconego rok wcześniej krótkiego metrażu pod tym samym tytułem. Vargas zrobił na razie cztery filmy. Studiował teatrologię i fotografię (dyplom A.D. 1995), a pracę w *showbiznesie* zaczynał jako producent radiowy. I to właśnie w radiu zainteresował się kulturą muzyczną meksykańskich Indian, której poświęcił m.in. „Tierra caliente... se mueren los que la mueven". Na planie tego filmu spotkał niezwykłego skrzypka, Angela Tavirę, któremu powierzył rolę główną w swoim fabularnym debiucie. Pierwowzorem postaci Plutarco jest skrzypek Carlos Prieto, który codziennie chodził do obozu wroga, by móc grać na swoim skonfiskowanym instrumencie. Nagrodzony za kreację w Cannes przeszło 80-letni Tavira, podobnie jak filmowy bohater, jako kilkunastolatek stracił prawą rękę, ale nie przeszkodziło mu to w muzycznej karierze. Jego charyzmatyczna osobowość budzi zrozumiały respekt w filmowych bohaterach i widzach.

Surowy styl narracji, oszczędne dialogi (oryginalne dialekty Indian), naturszczycy przed kamerą, zbliżają film do dokumentu, a czarno-białe zdjęcia przywołują ducha neorealizmu. Skojarzenia niebezzasadne, bo reżyser otwarcie przyznaje się do fascynacji „Los olvidados" Buñuela i dokumentalnych korzeni. Nawet wstrząsające sceny otwierające film wyglądają jak ujęcia kręcone ukrytą kamerą z jakiegoś autentycznego miejsca kaźni: w kadrze mieszczą się tylko sylwetki postaci od pasa w dół.

Ale najważniejszym bohaterem filmu jest muzyka. Oryginalna meksykańska muzyka ludowa i ta napisana na potrzeby filmu przez kuzyna odtwórcy roli Plutarco – Cuauhtemoca Tavira. Nie tylko towarzyszy bohaterom we wszystkich poczynaniach, ale nadaje ton całej opowieści pojawiając się w jej kluczowych momentach. Ma przy tym charakter dychotomiczny. Jest jednocześnie czymś egalitarnym (wielu wieśniaków śpiewa i gra na rozmaitych instrumentach) i elitarnym (*To ciężka droga, synu* – mówi Plutarco do kapitana, który chce się nauczyć grać na skrzypcach). Uwodzi słuchających go żołnierzy i dodaje ducha partyzantom. (*Gitara może być twoim najlepszym przyjacielem. Nie zaniedbuj jej* – mówi Plutarco do syna). Przewijający się jak refren motyw muzyczny w finale wykonuje mały Lucio nieświadomie przejmując pałeczkę po swoim dziadku i ojcu. Bo to, co naprawdę ważne, nie może umrzeć. ■


AKSEL HENNIE


AKSEL HENNIE, LAILA GOODY

JONNY VANG

PAWEŁ URBANIK

Nietrudno zauważyć, że norweskie kino ma słabość do szaleńców, dziwaków, dziwnych miejsc i jeszcze dziwniejszych sytuacji. Nie bez powodu Peter Cowie książkę podsumowującą ostatnie 15 lat norweskiej kinematografii zatytułował „Cool and crazy". Szaleństwo umieszczone w kontekście tradycyjnych skandynawskich motywów stało się znakiem rozpoznawczym norweskich filmów. Te w ciągu kilkunastu lat weszły na nową drogę, poszukując środków, które wyprowadziłyby norweską sztukę filmową z cienia duńskiej i szwedzkiej. Wydaje się, że optymalnym rozwiązaniem stał się *artystyczny konsensus* – działanie nastawione zarówno na pozyskanie serc widzów, jak i uznania krytyków. Historie, które opowiadają Bent Hamer, Hans Peter Moland czy Peter Nass, są nieustannym balansowaniem między tym, co oferuje popularne kino amerykańskie (uniwersalne motywy lansowane prostymi schematami fabularnymi) a tym, co można by nazwać tradycją filmowego skandynawizmu, korzeniami sięgającą twórczości Sjöströma. Swoistym trendem stało się zacieranie dychotomii między stylem wysokim a niskim. Twórcy chcą poruszać się na dwóch biegunach jednocześnie, łączyć niebanalną treść z lekką formą. Nie wszystkim się to udaje. Nie do końca udało się też Jensowi Lienowi w jego debiutanckim „Jonnym Vangu", ale twórca dodaje od siebie coś nowego: odwagę w eksperymentowaniu konwencjami, które pomysłowo wykorzystuje w krytyce społecznych zjawisk i postaw. Tego nie tylko w norweskim kinie brakuje.

Życie Jonny'ego przebiega sielankowo. Prowincjonalna miejscowość Gudbrandsdalen, żona najlepszego przyjaciela i dżdżownice to wszystko, czego potrzeba mu do szczęścia. Kiedy zatem obrywa nagle łopatą po głowie, nie mając pojęcia od kogo i za co, w obolałym miejscu rodzą się różne myśli i podejrzenia. Do żadnego jednak rozwiązania nie prowadzą. Obrywa raz jeszcze. Tym razem ze śrutówki.

Wszystko sprawnie, krok po kroku, zaczyna się komplikować. Lokalny policjant nie jest zainteresowany wykryciem sprawcy napadów (*lecz chorobę, nie jej objawy* – mówi). Tuva będzie miała z Jonnym dziecko, którego on nie chce. Interes związany z hodowlą dżdżownic, mimo zapowiadającego się sukcesu, również napotyka przeszkody. Jonny powoli zdaje sobie sprawę, że jego działania i decyzje układają się w logiczny ciąg przyczyn i skutków, za które sam ponosi odpowiedzialność.

Film zaczyna się od lakonicznego i mało odkrywczego motta, które wypowiada nasz bohater: *małe miejscowości wcale nie oznaczają małych kłopotów*. Jednak wraz z rozwojem akcji trudno uznać te słowa za myśl przewodnią fabuły. Poznajemy dorosłego nastolatka dojrzewającego w zetknięciu z nowym imperatywem w swoim życiu – osobistą odpowiedzialnością. Jeden z krytyków norweskich nazwał Jonny'ego współczesnym Peerem Gyntem. Rzeczywiście, to jest ten typ postawy, która nieświadomie lub spontanicznie stawia się w wyjątkowej roli w stosunku do otoczenia, ale zupełnie nie zważa na jego reakcje i ich przyczyny. To jest jak występ przed lustrem; narcystyczna gra jednego aktora, który przypisuje sobie role dla własnej satysfakcji. W tej roli brnie jednak Jonny na przekór wszelkim przeciwnościom. Emocjonalny egocentryzm pomaga mu dochodzić prawdy i kiedy wszystko zaczyna się układać w sensowne implikacje, zdajemy sobie sprawę, dlaczego tak łatwo zdystansować się do słów z prologu, a nawet o nich zapomnieć. W końcu wygłosił je bohater, do którego reżyser utrzymuje bezpieczny dystans.

Lien wkrada się z kamerą w różne zakątki idyllicznego miasteczka. Życie w nim przypomina przedstawienie teatralne, któremu brakuje reżysera. Każdy ma przypisaną jakąś rolę (formalną, prywatną), ale nikt jej nie odgrywa. Odgrywa bowiem zupełnie inną.

Ten *aktorski chaos* (w rzeczywistości błogi, flegmatyczny spokój) sprawia, że rola, jaką podejmuje Jonny, jest buntowniczą i heroiczną odpowiedzią na dostrzeżoną w obliczu własnych kłopotów obojętność środowiska. Nieustanna rotacja ról zamyka małą społeczność w stanie komunikacyjnego upośledzenia. Ludzie, którzy się znają, codziennie obok siebie przechodzą, przyjaźnią się, a nawet kochają, nie potrafią ze sobą rozmawiać. Kiedy dialog ma wyjść poza standardowe zwroty, staje się nie do zniesienia lub przeraża. Nie tylko Jonny jest niedojrzały w Gudbrandsdalen. Tam prawie każdy boi się odpowiedzialności, więc dowolnie zmienia maski i ucieka w pustosłowie.

„Jonny Vang" ma pewne niedociągnięcia. Sprawnie operuje humorem, ale nie potrafi go podtrzymać do końca. Angażuje w zagadkę i splot intryg, aby rozczarować mało przekonującym rozwiązaniem. Można jednak wybaczyć Lienowi wszystkie błędy, patrząc na poobijanego Nor-



AKSEL HENNIE



wega z hawajskim wieńcem na szyi, tańczącego w rytm *rock and rolla*. W przeplataniu konwencji kryła się pułapka pretensjonalności, którą reżyser zręcznie ominął. Na harmonijnym tle główną rolę gra groteska, impresjonistyczne ujęcia przyrody zakłóca sam Jonny, ale wszystkie przeciwieństwa, jakie daje się wykryć, doskonale ze sobą współgrają. Może za sprawą odpowiednio dobranej muzyki i luźnego, naturalnego stylu reżysera, może dzięki czemuś innemu. Dystrybutor postanowił zapoznać nas z pierwszym filmem Liena, zanim na ekranach pojawi się „Kłopotliwy człowiek" – w pewnym sensie kontynuacja „Jonny'ego Vanga" o wzmocnionym krytycyzmie i z dużą dawką absurdu. Po obejrzeniu tych dwóch obrazów w pełni odsłania się styl Jensa Liena, przypominający mieszankę ironii Todda Solondza z absurdem braci Cohen lub Andersa Thomasa Jensena, przyprawioną dystansem kina Jarmuscha.

Anders Jensen, Dagur Kari i właśnie Jens Lien to zapewne twórcy nowego oblicza kina skandynawskiego – wymykającego się standardom formy, poszukującego treści, która dobrowolnie formie się podda. ■

REŻYSERIA **JENS LIEN**. SCENARIUSZ **STALE STEIN BERG**. ZDJĘCIA **PHILIP OGAARD, ERLING THURMANN-ANDERSEN**. MUZYKA **CALEXICO**. WYKONAWCY **AKSEL HENNIE** (JONNY VANG), **LAILA GOODY** (TUVA), **FRIDTJOV SAHEIM** (MAGNUS), **MARIT ANDREASSEN** (BRITA), **BJORN SUNDQUIST** (ODVAR). PRODUKCJA **MAIPO FILM – OG TV PRODUKSJON, NORWEGIA 2003**. DYSTRYBUCJA **ART HOUSE**. CZAS **85 MIN**



Molly's Way
REŻYSERIA **EMILY ATEF**. SCENARIUSZ **EMILY ATEF, ESTHER BERNSTORFF**. ZDJĘCIA **PATRICIA LEWANDOWSKA**. MUZYKA **BUMCELLO**. SCENOGRAFIA **KRYSTYNA ŁUKOMSKA**. WYKONAWCY: **MAIREAD MCKINLEY** (MOLLY), **UTE GERLACH** (BRITTA), **GENO LECHNER** (SOPHIA), **ADRIANNA BIEDRZYŃSKA** (IZABELLA), **ANNA ILCZUK** (WIOLETTA), **JAN WIECZORKOWSKI** (MARCIN), **MACIEJ ROBAKIEWICZ** (SZYMON). PRODUKCJA **DEUTSCHE FILM UND FERNSEHAKADEMIE BERLIN – UNDERDOG PICTURES, NIEMCY 2005**. DYSTRYBUCJA **GUTEK FILM**. CZAS **84 MIN**

DROGA MOLLY

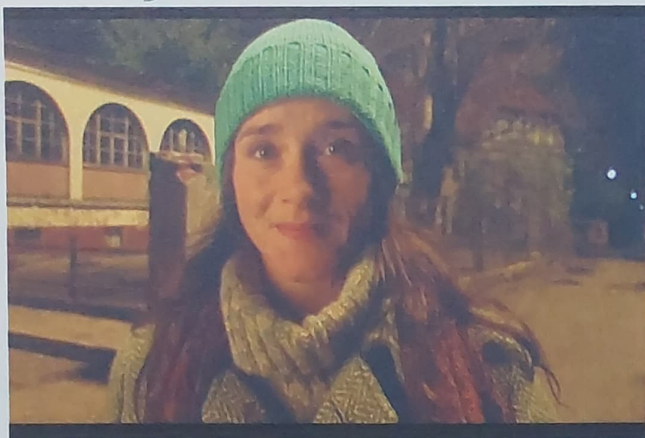
TOMASZ JOPKIEWICZ

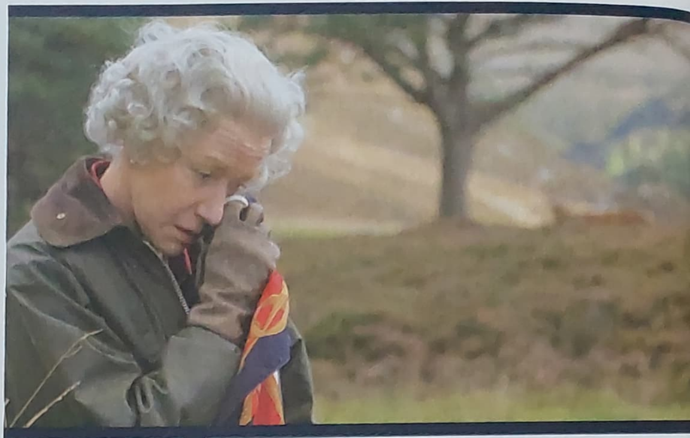
Śląsk znaczy Polska. Tak myśli dziś wielu polskich filmowców. Tu łatwiej pokazać straszliwe koszty transformacji, pochylić się nad losem wykluczonych, wstrząsnąć widownią i ją wzruszyć. „Komornik", „Z odzysku", „Co słonko widziało" – to tylko garść wymownych przykładów. *Ostry* realizm powinien łączyć się harmonijnie ze śląską mitologią, od lat obecną w twórczości Kazimierza Kutza czy Lecha J. Majewskiego. Taka jest teoria, a praktyka?

Niestety, usytuowanie akcji na Śląsku oznacza zazwyczaj ułatwienie i fotogeniczność nędzy, wielka metafora karleje. Śląska sceneria zamienia się w efektowną, dość umowną dekorację. Podobną dekoracją bywa dla filmowców z Zachodu cała Europa dawniej zwana Wschodnią. Dlatego można się było obawiać filmu Emily Atef, pół-Iranki pół-Francuzki wychowanej w USA, wykształconej w Niemczech. Jednak u niej Śląsk znaczy Śląsk. To miejsce, które obserwuje uważnym okiem – i nie jest to oko szukającej szokującej egzotyki turystki. Założenia filmu są skromne, scenariusz mógł się wydawać wręcz najeżony pułapkami i sentymentalnymi kliszami. Tytułowa Molly, irlandzka pielęgniarka, spędziła noc z Polakiem z Wałbrzycha, Marcinem. Rezultat: ciąża. Nie mówi o tym rodzicom, przyjeżdża pod wymyślonym pretekstem do nieznanego kraju i nieznanego miasta, gdzie rozpoczyna żmudne poszukiwania. Zatrzymuje się w hoteliku, który jest praktycznie domem publicznym. Atef trzyma się blisko swojej bohaterki, stara się oglądać wydarzenia jej oczyma, ale nie zapomina, by w wielu ważnych momentach delikatnie się od niej zdystansować. Dzięki temu pełnemu empatii dystansowi młoda reżyserka zręcznie omija kolejne pułapki.

Oglądanie tego filmu przypomina tor przeszkód. Często spodziewamy się, że nastąpi paskudny kiks, pojawi się konwencjonalny element albo przykry fałsz. A tu raz za razem kolejne przeszkody zostają płynnie ominięte. Egzotyka nędzy? Owszem, Śląsk nie wygląda tu wcale na przytulne miejsce, ale styl operatorski jest rzeczowy, nie poszukuje turpistycznego piękna ani nie epatuje ponurym naturalizmem właściwym dla posępnych reportaży telewizyjnych. Czasem oko kamery się zatrzymuje, podążając za zdziwionym wzrokiem Molly: jak w scenie jej nocnej wizyty w koksowni. Nagle przez moment w kadrze króluje dziwnie piękno płomienia z jej kominów, oświetlające piekielnym światłem pobliskie budynki.

Prostytucja jako metafora zgnębionych gwałtownymi przemianami ludów Europy? No cóż, ekonomiczne przesłanki pracy sportretowanych kobiet nie ulegają wątpliwości, ale brak tu atmosfery lamentu. Domyślamy się, że mimo wszystko te kobiety mają pewien, zapewne zresztą wąski, margines wyboru. Wiele wątków dotyczących *pracujących dziewczyn* jest celowo urwanych, pozostawionych w domyśle – to wystarczy. Młoda Wioletta jest na najlepszej drodze do trwałej i pewnie nieodwracalnej demoralizacji, synek Izabelli na pewno nie czuje się szczęśliwy, gdy musi przebywać u mamy *w pracy*. Ale wbrew oczekiwaniom widza nie ma rozwinięcia wątku psychicznych udręk tego dziecka. Nie widzimy też, by dziewczyny były maltretowane – i to nie z powodu lękliwości reżyserki. Wierzy ona – i słusznie – że klimat poniżenia i opresji lepiej zasugerować niż ukazywać z dwuznaczną dziś otwartością, w czasach, gdy drastyczność obrazów tak bardzo potaniała. Ciekawą postacią jest Niemka Britta, ostra jak brzytwa właścicielka hoteliku, ukazywana początkowo jako bezlitosna burdelmama, która nie okazuje się wcale taka bezwzględna. Wystarczy, że dostrzeżemy za lodowatą maską człowieka. Kolejna pułapka: zgodnie ze zgranym niby-feministycznym schematem należało pokazać solidarność udręczonych kobiet i rozpasanie obrzydliwych samców. Owszem, kobiety łączy pewna więź, ale jest ona zmienna i krucha, a mężczyźni nie muszą być wcale bestiami. Szymon, klient Izabelli, zaskakuje wręcz >


MAIREAD MCKINLEY


HELEN MIRREN

subtelnością, choć być może to Molly chce w nim widzieć księcia z bajki. Mamy jeszcze Marcina – postać, którą bardzo łatwo poprowadzić w stronę oczywistej karykatury. Chłopak jest zdziwiony nagłym pojawieniem się Molly, liczy przede wszystkim na darmowy seks. W ogóle nie przychodzi mu do głowy powód, z jakiego Irlandka tak wytrwale go szukała. Co nie znaczy, że chłopak jest z gruntu zły – nie, po prostu jest niedojrzały, brakuje mu wyobraźni i wrażliwości.

Jest w filmie Atef mnóstwo drobnych szczegółów, obserwacji, które ujmują lapidarną trafnością, chociaż w pierwszej chwili mogą się wydać niemal niezauważalne, wręcz nieistotne.

Jeszcze jedno, bardzo poważne niebezpieczeństwo: postać policjanta grana przez Roberta Gonerę, postać, którą łatwo było zepsuć. Oto sadysta w mundurze, który uwielbia zapewne wszelakich aresztantów poniżać, strach pomyśleć, co się dzieje, gdy ma po temu dobrą sposobność. Ale chociaż jego brutalne działania o mało co nie doprowadzają do tragedii, przychodzi niespodziewanie ocalenie. Jest zupełnie przyziemne i życiowo prawdopodobne: oto jeden z kolegów potępia rozbestwionego funkcjonariusza, przypominając mu, że folguje swym skłonnościom tylko wtedy, gdy na posterunku nie ma komendanta. I policjant – niechętnie – rezygnuje z dręczenia Molly. Mamy też w tej partii filmu postać tłumacza, bardzo wymowną. Kobieta nie może liczyć na jego pomoc – on już niejedno podczas wykonywania swej pracy widział i w nic się nie będzie angażował. Wykonuje swoją robotę, a oczy i uszy stara się mieć zamknięte. To nawet bardziej przeraża niż zachowanie gliniarza, szukającego okazji do brutalności.

Wszystkie te intrygujące epizody łączy w konsekwentną całość postać Molly. Wielkim atutem filmu jest stonowana, pełna niuansów gra Mairhead McKinley. Wędrówka przez Wałbrzych jest drogą samopoznania i zdobywania przez Irlandkę dojrzałości, z coraz większym przejęciem jej sekundujemy. Powrót do zapewne mocno konserwatywnych rodziców bez księcia, za to z dzieckiem w drodze może być oczywiście ciężki, może przemienić się w życiową klęskę. Ale stopniowe odnajdywanie w sobie wewnętrznej siły i poczucia słuszności nie ma w sobie niczego z taniego dydaktyzmu.

Atef świadomie mnoży cytaty z klasyków kina, przyznawała, że Polską zainteresowała się, gdy obejrzała filmy Kieślowskiego. Jak wielu ludzi na całym świecie. Ale zrozumiała – w przeciwieństwie do legionu innych filmowców, że bezpośrednie naśladowanie stylu polskiego mistrza jest działaniem jałowym. Odwołała się zatem do szerzej pojętego wzorca – tradycji kina europejskiego, głównie z lat 60. i 70. ubiegłego stulecia, neorealizmu i Nowej Fali. Film przepełnia głęboka wiara w sens subtelnej analizy psychologicznej. Ale nigdy na skróty. Od szczegółu do pozbawionego kategoryczności uogólnienia. Bez ułatwień po drodze. A więc Wałbrzych i Śląsk nie są egzotycznym miejscem, są jednym z miejsc na świecie, które warto i należy z maksymalną uczciwością opisać.

Droga Molly to droga nieco zapomniana, chciałoby się, żeby zbliżoną podążyli polscy twórcy. Ale pomimo gromkich deklaracji i dobrych intencji chyba się na to nie zanosi. Z daleka widać lepiej. A może Atef po prostu czyta mniej gazet, a bardziej interesuje się postaciami. I dlatego wygrała. ■

DRUGI RZUT OKA

KRÓLOWA

DOMINIK WILCZEWSKI

Prezydent Juszczenko stał się królową brytyjską – tak na Ukrainie komentowano uchwalenie przez nieprzychylny Juszczence parlament ustaw ograniczających władzę głowy państwa. Dziś bowiem brytyjska monarchini stała się synonimem suwerena pozbawionego realnej władzy, możliwości jakiegokolwiek wpływania na politykę swego królestwa, o kompetencjach ograniczonych jedynie do czysto reprezentacyjnych rytuałów. Wydaje się, że w ciągu kilkuset lat, od XVII w., król Anglii, a potem Wielkiej Brytanii stał się w istocie zakładnikiem politycznej woli parlamentu, a przede wszystkim zwycięskiej partii. Doroczna przemowa wygłaszana przez królową na otwarcie posiedzenia parlamentu to w rzeczywistości *exposé* premiera i plan pracy rządu.

Mimo to monarchia trwa, zachowując olbrzymi majątek i ogromne posiadłości. Dla pewnej części Brytyjczyków dalsze utrzymywanie tej fikcji jest niezrozumiałe. Stąd biorą się postulaty całkowitego zniesienia monarchii i zastąpienia jej republiką. Z drugiej strony królowa reprezentuje majestat i tradycję brytyjskiego państwa. Jest jednym z jego fundamentów. I tak też rozumie swoją rolę sama monarchini. Tak przynajmniej zostało to ukazane w filmie Stephena Frearsa.

Reżyser filmu przed kilku laty wyreżyserował obraz „The Deal" (Umowa) opowiadający losy układu, który w 1994 zawarli dwaj ambitni politycy Partii Pracy – Tony Blair i Gordon Brown. W myśl tej umowy Brown miał poprzeć kandydaturę Blaira na lidera laburzystów w zamian za propozycję objęcia teki ministra finansów w rządzie Blaira po wygranych wyborach. Co więcej, po kilku latach rządów Blair miałby zrzec się stanowiska premiera na rzecz Browna. Jak jednak pokazuje najnowsza historia Brytanii, tak się nie stało, a obaj politycy zaprzeczali, że taka umowa miała miejsce. Ci dwaj politycy doszli do głosu w Partii Pracy już wcześniej, na początku lat 90. Zmieniono wówczas nie tylko dotychczasowych liderów, ale i program polityczny: odstąpiono od wielu postulatów socjalnych, ograniczono wpływ związków zawodowych na politykę partii. W roku 1997 laburzyści szli do wyborów pod hasłami reform konstytucyjnych: ograniczenia liczby dziedzicznych członków Izby Lordów czy spisania konstytucji jako jednego aktu prawnego. Właśnie chęć unowocześnienia systemu politycznego budziła największe kontrowersje na dworze. Lecz laburzyści wygrali te wybory, zdobywając ponad 40% głosów i absolutną większość w Izbie Gmin.

Obraz Frearsa skupia się na pierwszych dniach września 1997 roku. 31 sierpnia w wypadku samochodowym w Paryżu ginie Diana, była żona księcia Walii Karola, syna Elżbiety II i następcy brytyjskiego tronu. Śmierć uwielbianej przez zwykłych Brytyjczyków, a chłodno przyjmowanej na dworze królewskim Diany wywołała falę spontanicznych aktów żalu. Pod bramą Pałacu Buckingham rósł coraz większy stos kwiatów, składanych przez po-



HELEN MIRREN, MICHAEL SHEEN

grążonych w smutku Brytyjczyków. Przebywająca w letniej rezydencji w szkockim Balmoral królowa Elżbieta przez kilka dni odmawiała wzięcia udziału w ogólnonarodowej żałobie, uznając że śmierć nie należącej już do rodziny królewskiej Diany nie jest sprawą dworu. Kilkudniowe milczenie królowej wywołało szok wśród Brytyjczyków, którzy nie rozumieli, dlaczego Elżbieta nie chce solidaryzować się ze swymi poddanymi. Coraz głośniejsze były oskarżenia wobec monarchini i dworu, który nigdy nie chciał zaakceptować Diany jako żony następcy tronu.

Nowoczesny i otwarty premier jest wyrazicielem oczekiwań społeczeństwa, które chce, aby królowa była nie tylko *chodzącym majestatem*, ale by była razem z narodem w chwilach próby. Elżbieta broni tradycji dworskiego protokołu, prestiżu korony.

Konflikt postaw między Blairem a konserwatywną monarchinią jest kluczowy dla filmu, ale równie ważna jest i późniejsza zmiana tych postaw: Elżbieta po namowach Blaira i rozmowach z najbliższym otoczeniem decyduje się na podróż do Londynu i udział w uroczystościach żałobnych. Natomiast Blair od pewnego momentu zaczyna bronić Elżbiety przed krytyką ze strony własnych doradców.

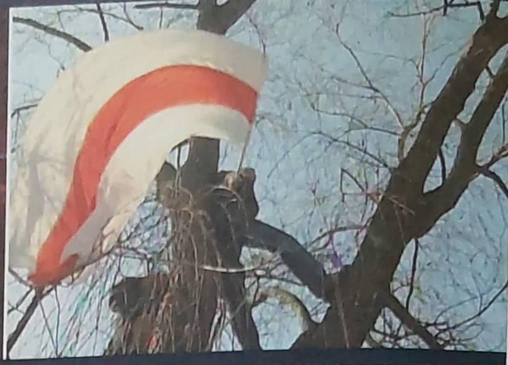
Film Frearsa jest refleksją na temat roli monarchy we współczesnym świecie, w epoce dynamicznego postępu technologicznego, mediów nie znających granic, polityki kreowanej przez *spin-doctorów* – specjalistów od tworzenia wizerunku polityka (takich jak pokazany w filmie sekretarz prasowy Blaira Alistair Campbell). Romanse i rozwody, będące prywatną sprawą zwykłych rodzin, w przypadku dworu królewskiego stają się sprawą wagi państwowej. Jak zachować prywatność w dobie mediów, przed którymi nic się nie ukryje? Jak zachować majestat i prestiż głowy państwa w czasach, gdy polityk stał się towarem na sprzedaż? Jak pozostać wiernym tradycji i obyczajom, gdy lud – a przecież nie można odmówić mu racji – domaga się od monarchy odruchu serca? Ale i Elżbiecie nie można odmówić racji, gdy stara się za wszelką cenę bronić fundamentów, na których opiera się brytyjska tradycja, będąc spoiwem łączącym społeczeństwo.

Wydawać się też może, że prawdziwym zwycięzcą rozgrywki między królową a premierem tak naprawdę jest Elżbieta. Co prawda wyrzeka się uświęconej tradycji, łamie protokół, ale mimo to wychodzi z sytuacji obronną ręką, majestat tronu jest uratowany. Ostatnie sceny filmu pokazują kolejne spotkanie Blaira z Elżbietą, dwa miesiące po śmierci Diany, gdy emocje już opadły. Królowa ostrzega premiera przed groźbą utraty społecznego poparcia. Do wydarzeń przedstawionych w filmie i tych znaczących słów monarchini życie dopisało ciąg dalszy: uroczyste obchody 50-lecia panowania królowej w 2002 r. ujawniły wciąż wielką sympatię, życzliwość i szacunek, jakimi Brytyjczycy darzą swoją królową. W sondażach opinii zwolennicy utrzymania monarchii nadal mają przewagę nad jej przeciwnikami. Natomiast premier Blair stanął w ostatnim czasie przed groźbą, przed którą ostrzegała go królowa: coraz więcej obywateli domaga się jego rezygnacji i realizacji słynnej umowy sprzed lat – przekazania władzy Gordonowi Brownowi.

Trudno jednoznacznie odczytać intencje twórców filmu: czy chcieli postawić zarzuty królowej, czy stanąć w jej obronie? A może i jedno, i drugie? Należy jednak docenić ogrom pracy scenarzysty Petera Morgana, który podjął próbę odtworzenia realiów tamtych dramatycznych wydarzeń, rozmów i decyzji, opierając się na informacjach pochodzących z anonimowych źródeł związanych z dworem i kancelarią premiera. Wielki jest wkład Stephena Frearsa, który nadał scenariuszowi Morgana kształt filmu, będącego na pewno jednym z najwybitniejszych dzieł reżysera. Trzeba wreszcie podkreślić największą wartość obrazu, jaką jest znakomita kreacja Helen Mirren, odbiegająca nieco od jej dotychczasowego *emploi*. Rolę tę można uznać za jedną z najlepszych w jej bogatej karierze. Wielka aktorka, znakomity film. ■

Lekcja białoruskiego
SCENARIUSZ I REALIZACJA **MIROSŁAW DEMBIŃSKI**. ZDJĘCIA **MACIEJ SZAFNICKI, MICHAŁ ŚLUSARCZYK**. WSPÓŁPRACA **MIROSŁAWA DEMBIŃSKA, PIOTR DUDANOWICZ**. WSPÓŁFINANSOWANIE **POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ**. PRODUKCJA **STUDIO FILMOWE EVEREST** ORAZ **TVP, 2006**. CZAS **53 MIN**





NIC NIE ZDUSI BIAŁORUSI

TADEUSZ SZYMA

Los naszych sąsiadów – obywateli krajów, których terytoria wchodziły niegdyś w skład Rzeczpospolitej wielu narodów, nie jest obojętny polskim dokumentalistom. Gdy w styczniu 1991 roku ważyła się sprawa niepodległości Litwy po półwieczu sowieckiej niewoli, w Wilnie, pod tamtejszą wieżą telewizyjną, którą dzień wcześniej szturmowały rosyjskie czołgi, nie zabrakło – obok najpotrzebniejszej wówczas pomocy medycznej z Polski – także ekipy filmowej Wojciecha Szumowskiego. W powstałej wówczas gorącej relacji zatytułowanej „Nie opuszczajcie nas!" pojawiły się również dramatyczne obrazy bohaterskiej obrony tej placówki i nierównych starć, podczas których zginęło piętnastu bezbronnych cywilów, a siedmiuset zostało rannych.

Gdy zaś w grudniu 2004 roku na kijowskim Majdanie tysiące zwolenników Juszczenki manifestowało swe poparcie dla jego – zagrożonej przez wyborcze fałszerstwa – prezydentury, dołączyła do nich wesoła drużyna polskich krasnoludków z Pomarańczowej Alternatywy Majora Fydrycha, których happeningowa akcja wspierania demokratycznych przemian na Ukrainie stała się kanwą dokumentu Mirosława Dembińskiego, recenzowanego nieco później przeze mnie także na tych łamach („Krasnoludki jadą na Ukrainę", „Kino" nr 5/2005).

Twórca tego ciekawego filmu od dłuższego czasu interesuje się również wydarzeniami na Białorusi, utrzymując bliskie kontakty z tamtejszymi przeciwnikami reżimu Łukaszenki. Niebanalnym i szczególnie wartym podkreślenia przejawem owocnej z nimi współpracy było przeszkolenie przez niego, m.in. w zakresie umiejętności posługiwania się sprzętem filmowym, grupy zaproszonych do Polski latem 2005 roku (po delegalizacji Związku Polaków na Białorusi) naszych młodych rodaków ze wschodu i białoruskich licealistów z Mińska. Parę miesięcy później – w marcu roku następnego – miało to zaowocować nieoczekiwanym ich rewanżem podczas realizacji przez Dembińskiego – w bardzo trudnych warunkach prewencyjnej cenzury i milicyjnych szykan – kolejnego dokumentu: o narastającym w białoruskim społeczeństwie sprzeciwie wobec dyktatorskich rządów oraz fałszowania wyników odbywających się właśnie wyborów prezydenckich.

Niezwykli młodzi ludzie, którzy po zawróceniu Dembińskiego z granicy uratowali zdjęcia do jego filmu zagrożone przez zaaresztowanie sprzętu, który szczęśliwie granicę przejechał – to przede wszystkim uczniowie Białoruskiego Liceum Humanistycznego. W dniu ubiegłorocznych wyborów, 19 marca, udało się im przemycić przez pałkarskie kordony OMON-u na miejsce głównej manifestacji w Mińsku – własną kamerę, podarowaną im przez Fundację Adenauera. Ich renomowane liceum powstało na progu niepodległości byłej republiki sowieckiej – w 1991 roku, lecz już od czterech lat, po zdumiewającym zdelegalizowaniu liceum przez władze, prowadzi działalność dydaktyczną w podziemiu. I jest nadal jedynym w całym kraju liceum nauczającym wszystkich przedmiotów w lekceważonym przez rządzących języku ojczystym.

Choć może się to nam wydawać wręcz nieprawdopodobne, w niepodległej formalnie Białorusi umacnianie dość wątłej tożsamości narodowej poprzez kultywowanie własnego języka i rodzimej tradycji dokonuje się... na tajnych kompletach niczym pod obcą okupacją. Ale młodzież uczestnicząca w zajęciach tryska entuzjazmem, zdumiewa odwagą, kontestacyjną inwencją i wytrwałością, promienieje pogodnym – mimo ponurych realiów dookolnej rzeczywistości – samopoczuciem. I jest buntowniczo rozśpiewana – niby na zachodnią, młodzieżową modłę, lecz w istocie na własną, wolnościową nutę.

Nic dziwnego, że zafascynowany tym fenomenem Dembiński pracuje już nad nowym projektem dokumentalnym, w którym pragnie ukazać muzyczną genealogię białoruskiej opozycji, nasuwającą analogie z tym, co w czasach Peerelu działo się i u nas, zwłaszcza na festiwalach w Jarocinie. Można się spodziewać, że zapowiadana przezeń „Muzyczna partyzantka" będzie filmem podobnym stylistycznie do dwu poprzednich,







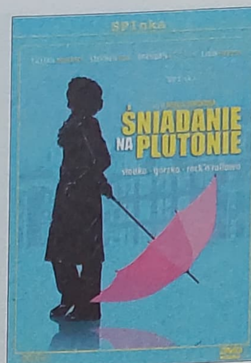
które łącząc umiejętnie ujęcia reportażowe z elementami estetyki telewizyjnych teledysków stwarzają dynamiczną i mocno zabarwioną emocjonalnie, oryginalną i świeżą wersję współczesnego dokumentu publicystycznego.

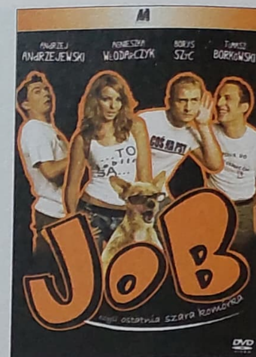
Bohaterem „Lekcji białoruskiego" jest Franek Wiaczorka – syn jednego z najbardziej znanych liderów tamtejszej opozycji, od lat nieustannie więzionego przez postsowieckich funkcjonariuszy reżimu. Niezależną postawę chłopca ukształtowały bolesne doświadczenia z dzieciństwa, związane z ciągłą nieobecnością w domu wielokrotnie zatrzymywanego w areszcie ojca, który z uporem organizował demonstracje z okazji zakazanego święta niepodległości Białorusi, przypadającego akurat w przeddzień urodzin syna – 25 marca. Franka i jego odważnych rówieśników poznajemy w szeregu pomysłowych działań opozycyjnych i spektakularnych demonstracji. Najpierw – w ramach kampanii przedwyborczej, podczas której na wszelkie możliwe, lecz przecież bardzo ograniczone przez władze sposoby wspierają głównego rywala Łukaszenki – Aleksandra Milinkiewicza, rozdając niezależną prasę i ulotki, agitując, robiąc uliczne sondaże i nagrywając wywiady. Później – już podczas wyborów, gdy w mroźnej, śnieżnej zadymce biwakują na głównym placu Mińska i gdy zostają brutalnie zaatakowani przez przypominające nasze ZOMO oddziały białoruskiej milicji. Wszystko to rozgrywa się w szybkim tempie, zaciekawia, wzrusza i w końcu porykawia widza. Skandowana rytmicznie fraza „Nic nie zdusi Białorusi" długo pozostaje w pamięci, podobnie jak widok biało-czerwono-białych, zakazanych przez Łukaszenkę flag, symbolizujących odzyskiwaną boleśnie przez sponiewierane społeczeństwo narodową godność.

Mimo ogromnych trudności przy realizacji tego filmu Dembińskiemu udała się rzecz niebywała. Reżyserując z Polski, za pomocą telefonu komórkowego, robienie zdjęć w skrajnie opresyjnych warunkach, podczas demonstracji i brutalnych pacyfikacji, a także nieoczekiwanie – pod więzieniem, w którym osadzono tłumacza z jego ekipy, oraz uzupełniając te materiały – komplementarnymi, pozyskanymi od polskich i rosyjskich korespondentów, osiągnął sugestywny efekt śledzenia dramatycznych wydarzeń niejako od środka, jak gdyby oczami manifestantów, zagrożonych czasem nawet utratą życia. W takich warunkach procentowało zapewne doświadczenie jednego z jego operatorów – Macieja Szafnickiego, który specjalizuje się w trudnych zdjęciach wysokogórskich.

Nic dziwnego, że żywo opowiedziana i skomponowana bez zarzutu pod względem dramaturgicznym, apelująca do poczucia międzyludzkiej solidarności i szczerze wzruszająca, zwłaszcza w końcowych partiach, „Lekcja białoruskiego" bardzo szybko podbiła serca widzów i jurorów, zdobywając w ubiegłym roku, wkrótce po zmontowaniu, szereg nagród i wyróżnień: w Lipsku, Łodzi, Kielcach, a przede wszystkim w Amsterdamie. The Moviesquad DocU młodzieżowego jury – to druga w historii tego festiwalu (po „Fotoamatorze" Dariusza Jabłońskiego) nagroda dla polskiego reżysera na tym najważniejszym bodaj światowym przeglądzie filmów dokumentalnych. ■







CASINO ROYALE

Powrót Jamesa Bonda, agenta w służbie Jej Królewskiej Mości? Nie, to nie ten dawny superbohater z filmowego komiksu, grany kolejno przez pięciu gwiazdorów, z których na zawsze zapisali się w kinie rozrywkowym Sean Connery i Roger Moore, eleganccy, dowcipni i nierzeczywiści. Ten nowy James Bond jest w porównaniu z nimi dziwnie szary - co nie znaczy, że Daniel Craig nie ma charyzmy. Po prostu jest Bondem stąpającym mocno po ziemi, który musi dwoma brutalnymi zabójstwami zdobyć „licencję na zabijanie" pozwalającą na oficjalną bezkarność i który w trakcie wykonywania niebezpiecznej misji zakochuje się naprawdę.
A więc człowiek - silny, bezwzględny, ale nie nad- lecz właśnie człowiek. Ciekawe, że ekranizacja pierwszej powieści Iana Fleminga, a więc logiczny początek nowego cyklu, była już filmowana w 1966 roku jako parodystyczna komedia z Peterem Sellersem, zbiorowa zabawa pięciu reżyserów. Film, który teraz oglądamy, jest solidnym thrillerem zbudowanym klasycznie, z trzech części. W pierwszej Bond wędruje po świecie, od Bahama do Miami, i zdobywa szlify agenta specjalnego. W drugiej, która rozgrywa się przy stoliku w kasynie w Montenegro, pełni misję już w nowym charakterze: musi zwyciężyć w pokerowym turnieju z bankierem terrorystów Le Chiffrem (Mikkelsen). Część trzecia jest dramatycznym dopełnieniem i rozwiązaniem wszystkich zawiązanych wcześniej wątków. Z dawnych postaci pojawia się tylko M, wszechmocna szefowa w niezawodnej kreacji Judi Dench. Nie ufa Bondowi, ale musi się do niego przekonać. My też. To kawał dobrego kina, a jeśli początek nowej serii - to bardzo obiecujący i (najdosłowniej!) na miarę wymagań nowej widowni XXI wieku.

USA, NIEMCY, WLK. BRYTANIA, CZECHY 2006. REŻYSERIA MARTIN CAMPBELL. WYKONAWCY DANIEL CRAIG, EVA GREEN, MAD MIKKELSEN, JUDI DENCH, JEFFREY WRIGHT, GIANCARLO GIANNINI, CATERINA MURINO, SIMON ABKARIAN, ISAACH DE BANKOLÉ. DVD. CZAS 138 MIN. DYSTRYBUCJA IMPERIAL

KONKURS

Dla naszych Czytelników dostaliśmy płyty DVD z filmem „Casino Royale". Otrzymać je mogą Ci z Państwa, którzy odpowiedzą prawidłowo na konkursowe pytanie:

Który z wcześniejszych filmów o Jamesie Bondzie zrealizował Martin Campbell?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 31 marca 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 - koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO2. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

Śniadanie na Plutonie

BREAKFAST ON PLUTO. IRLANDIA – WLK. BRYT. 2005. REŻYSERIA NEIL JORDAN. WYKONAWCY CILLIAN MURPHY, LIAM NEESON, STEPHEN REA, BRENDAN GLEESON, RUTH NEGGAD, GAVIN FRIDAY, LAURENCE KINLAN, SEAMUS REILLY. DVD CZAS 153 MIN. DYSTRYBUCJA SPINKA

■ Dziwny tytuł wzięty jest z przeboju lat 70. Piosenki z tamtych lat, takie jak „Sugar Baby Love", „Children of the Revolution" czy „Rock Your Baby" budują klimat tego niezwykłego filmu. Neil Jordan przedstawia bohatera w typie wolterowskiego Prostaczka, wędrującego z irlandzkiej mieściny do Londynu przez świat gwałtownych przemian, zamachów bombowych IRA i rewolucji seksualnej. Patrick wzięty z powieści Pata McCabe (Jordan ekranizował jego „Chłopca rzeźnika") każe nazywać się Kicią i zachowuje we wszystkich okolicznościach wewnętrzną niewinność i optymizm. Czy to przesłuchiwany przez policję jako zamachowiec, czy na scenie jako pomocnik magika, czy piosenkarz w podejrzanym klubie, pozostaje odporny na wszelkie zło. Jest synem księdza, podrzutkiem i transwestytą. Niezwykły aktor Cillian Murphy, którego znamy z filmu „Batman-początek", obdarza go urokiem prawdziwie baśniowego bohatera, wywołującego u ludzi odruch dobroci. Chce odnaleźć matkę – i w końcu mu się udaje. Po drodze odnajduje ojca i zdobywa wierną przyjaźń czarnoskórej Charlie (Ruth Neggad). Tę opowieść wieńczy jeden z najdziwniejszych *happy-endów*, jaki widzieliśmy na ekranie. Nie potrafię określić gatunku filmu, ale zapewniam, że ogląda się go z fascynacją.

Job, czyli ostatnia szara komórka

POLSKA 2006. REŻYSERIA KONRAD NIEWOLSKI. WYKONAWCY BORYS SZYC, ANDRZEJ ANDRZEJEWSKI, TOMASZ BORKOWSKI, AGNIESZKA WŁODARCZYK, ALEKSANDER MIKOŁAJCZAK, MARIA KLEJDYSZ. DVD CZAS 90 MIN. DYSTRYBUCJA MONOLITH

■ Chociaż film został niezbyt przyjaźnie przyjęty przez krytykę, jednak widownia dopisała: 230 tysięcy osób zdecydowało się pośmiać w kinie. Ale Niewolski przesadził z zapowiedzią, że będzie to komedia, *jakiej nie oglądaliście od lat*. Komedii w konwencji *zwariowana* oglądaliśmy i oglądamy wiele, wśród nich także śmieszniejsze. Bohaterami „Joba" są niezbyt rozgarnięci faceci z osiedla. Chemik ma kłopoty ze złośliwym psem sąsiadki, Adi z ważnym, wręcz decydującym o przyszłości przesłuchaniem w języku angielskim, o którym ma słabe pojęcie, Pele z egzaminem na prawo jazdy. Wszystko to jest pretekstem do nonsensownych scenek, które bawią lub nie, w zależności od nastroju widza. Kulminacją jest telewizyjny teleturniej „Sąsiedzi", prowadzony przez samego Krzysztofa Ibisza, z dwiema nienawidzącymi się rodzinami. Nagroda: sesja demolacyjna w mieszkaniu przegranej rodziny.
Niewolski starał się zbudować groteskowy obraz naszej codziennej rzeczywistości odwołując się do niezrównanych wzorów „Misia" i „Rejsu". Niestety, filmu kultowego nie zrobił, co nie znaczy, że w domowym kinie nie ogląda się tego z pewną przyjemnością.



Nie z tego świata – sezon 1

SUPERNATURAL – SEASON 1. USA 2005. SERIAL TV, 22 EPIZODY. KREATOR SERII ERIC KRIPKE. REŻYSER NADZORUJĄCY DAVID NUTTER. WYKONAWCY JARED PADALECKI, JENSEN ACKLES ORAZ JEFFREY DEAN MORGAN, ADRIANNE PALICKI, SARAH SHAHI, STEVE RAILSBACK. DODATKI, M.IN. KOMENTARZE TWÓRCÓW I AKTORÓW, DOKUMENT „DZIEŃ Z ŻYCIA JAREDA I JENSENA", SCENY NIEWYKORZYSTANE. PAKIET 6 PŁYT DVD, CZAS ŁĄCZNY OK. 900 MIN. DYSTRYBUCJA WARNER HOME VIDEO

■ Nareszcie udany serial w konwencji klasycznego horroru, zresztą obsypany nagrodami,. Opowiada o dwóch braciach, których ojciec od dziecka uczy walczyć z siłami zła, bowiem zabrały im matkę (makabryczna śmierć najwyraźniej spowodowana przez ducha znanego jako poltergeist). Sam (Jared Padalecki) próbuje normalnego życia, ale kiedy jego dziewczyna ginie w równie makabrycznych okolicznościach, decyduje się przyłączyć do brata Deana (Jensen Ackles) i szukać zaginionego ojca, który przez 22 lata zwalczał nadprzyrodzone zło. I tak zaczyna się wędrówka po prowincjonalnej i nawiedzanej przez duchy Ameryce – po miasteczkach z mrocznymi legendami, domach, gdzie w lustrze pojawia się Bloody Mary, aby uśmierć osobę, która trzykrotnie ją wezwie, po ponurych zakładach dla obłąkanych... Bracia są sympatyczni, emocjonalna więź między nimi przekonuje, biorą udział w ciekawych przygodach z dreszczykiem. W 22. odcinku odnajdują ojca w mocy demonów, pytanie tylko czy wyjdzie z tej niewoli bez szwanku. Odpowiedź niewątpliwie znajdziemy w następnym sezonie.



Podkręć jak Beckham

BEND IT LIKE BECKHAM. WLK. BRYTANIA 2002. REŻYSERIA GURINDER CHADHA. WYKONAWCY PARMINDER K. NAGRA, KEIRA KNIGHTLEY, JONATHAN RHYS MEYERS, ANUPAM KHAR, ARCHIE PANJABI. DVD. CZAS 107 MIN. DYSTRYBUCJA BEST FILM

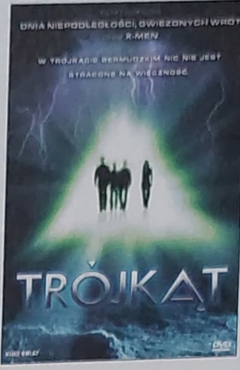
■ Niby specyficzny dla wielokulturowej Wielkiej Brytanii temat, ale przedstawiony na tyle ciekawie i uniwersalnie, że wszędzie budzić może zainteresowanie. Dziewiętnastolatka Jess jest córką ortodoksyjnej rodziny Sikhów w Anglii. Jej los wydaje się przesądzony. Ma odbyć studia prawnicze, świetnie gotować chapatti i szybko wyjść za mąż – ale nie za błękitnookiego blondyna, lecz Hindusa jak się patrzy. Tylko że Jess lubi, o zgrozo, kopać piłkę. Namówiona przez białą koleżankę, wstępuje do klubu w tajemnicy przed rodziną, po czym jej żeńska drużyna dociera do mistrzostw, które odbywają się w Hanslow, a następnie w Hamburgu. A tu siostra wychodzi za mąż – no i zaczyna się komediodramat rodzinny. Film jest lepszy niżby to sugerował tytuł, zrobiony z temperamentem i poczuciem humoru. Problemy emancypacyjne i integracyjne, które porusza, są wszędzie coraz bardziej aktualne. Świat się zmienia i dobrze, że kino to zauważa.



Mężczyzna idealny

ROMAN PRO ZENY. CZECHY 2005. REŻYSERIA FILIP RENČ. WYKONAWCY ZUZANA KANOCZOVA, MAREK VASUT, SIMONA STASOVA, LUDKA NERGESOVA, MIROSLAV DONUTIL. DVD. CZAS 100 MIN. DYSTRYBUCJA VIVARTO – PROPAGANDA

■ Jeden z najbardziej kasowych filmów w Czechach przed dwoma laty, u nas poszedł słabiej. Jest to typowa komedia mieszczańska, jeszcze bardziej mieszczańska niż nasze „Dlaczego nie" i filmy z tej serii. Bohaterkami są córka i matka (w tej kolejności), kobiety niezależne i wyzwolone – córka jest dziennikarką, matka tłumaczką – które szukają sobie nowego partnera, niezadowolone z dotychczasowych. Mieszkają w ciasnym bloku z balkonem przylegającym do balkonu sąsiada, który wychodzi tam zapalić papierosa – i właśnie w takich życiowych szczegółach czeski film różni się od naszego, w którym superbohaterowie mieszkają w superapartamentach w superwieżowcach. Obyczajowo Czesi też poczynają sobie śmielej, komediowa sytuacja polega na tym, że córka przejmuje kochanka matki, po czym we troje jadą na Wyspy Kanaryjskie, gdzie matka znajduje sobie adoratora Niemca, ale szybko go porzuca, bo źle mówi o Polakach. Miłe dla nas. Jest to ekranizacja poczytnej powieści Michala Viewegha porównywanej do „Bridget Jones". Niestety, w wersji filmowej to raczej sympatyczny *sitcom* telewizyjny, chociaż Laura – córka grana przez Słowaczkę (podobno dubbingowaną) Zuzanę Kanoczovą może się podobać dzięki temperamentowi i poczuciu humoru.



Trójkąt

THE TRIANGLE. WLK. BRYTANIA, USA 2005. REŻYSERIA CRAIG R.BAXLEY. WYKONAWCY ERIC STOLTZ, CATHERINE BELL, BRUCE DAVISON, MICHAEL RODGERS, LOU DIAMOND PHILIPS, SAM NEILL, JOHN SLOAN. DVD. CZAS 245 MIN. MINISERIAL 3 CZĘŚCI. DYSTRYBUCJA KINO ŚWIAT

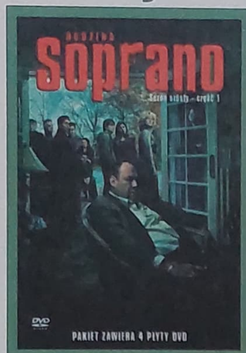
■ Skoro Trójkąt, to wiadomo, że Bermudzki. Pewien bilioner (gra go, oczywiście, Sam Neill) zdenerwowany kosztownym znikaniem jego okrętów w tym feralnym obszarze, wybiera ekipę specjalistów dla ostatecznego zbadania zjawiska. Jest w niej sceptyczny dziennikarz (Stoltz), inżynier-geolog (Catherine Bell), meteorolog poszukujący przygód (Rodgers), no i jasnowidz (Davison). Bardzo szybko okazuje się, że ekipa trafia w strefę niewytłumaczalnych zjawisk i traci początkową pewność siebie, zwłaszcza gdy z Trójkąta wyłania się starsza pani, która uważa, że kontynuuje podróż rozpoczętą jako dziewczynka, nie zdając sobie sprawy z upływu czasu. Oczywiście, o żadnym rozwiązaniu zagadki mowy nie ma. Film utrzymany jest w modnym dziś stylu pełnego efektów widowiska telewizyjnego, wedle wzorca „4400", ale niestety, nie osiąga tego poziomu. Co nie znaczy, że nie wart jest oglądania. Nawet na tle niezliczonych produkcji o Trójkącie Bermudzkim jest to pozycja zasługująca na uwagę choćby sugestywnym klimatem tajemnicy.



Confetti

WLK. BRYTANIA 2006. REŻYSERIA DEBBIE ISITT. WYKONAWCY JESSICA STEVENSON, MARTIN FREEMAN, STEPHEN MANGAN, MEREDITH MACNEILL, ROBERT WEBB, OLIVIA COLMAN, FELICITY MONTAGU, VINCENT FRANKLIN, JASON WATKINS. DVD. CZAS 100 MIN. DYSTRYBUCJA IMPERIAL

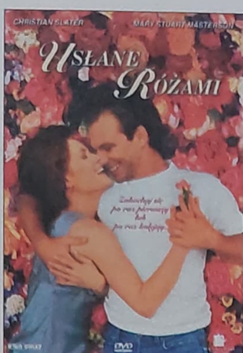
■ Zamieszczamy w tym numerze rozmowę z jedną z gwiazd filmu: Jessica Stevenson opowiada o swobodnej atmosferze na planie. Rzeczywiście, to film oparty na improwizacji, aktorzy wprowadzeni tylko w generalną sytuację, rozgrywali wszystko po swojemu. W ten sposób nakręcono 150 godzin, kulminację aż z pięciu kamer (trzy śluby odbywały się jednocześnie) i dopiero w montażu można było wybrać najzabawniejsze momenty, układając je w opowieść o trzech parach rywalizujących o nagrodę za najbardziej oryginalny ślub. Nagroda jest wysoka, konkurencja ostra, bowiem jedna z par to zawodowi tenisiści, druga – staroświeccy romantycy, a trzecia – naturyści. Jedni uwielbiają przestrzeń i przyrodę, drudzy stylowe musicale z myszką – a wcale to nie znaczy, że ślub na golasa (no, z listkiem figowym) okaże się najatrakcyjniejszy. Film jest satyrą na niezwykle aktywny w Anglii (wzorem amerykańskim) przemysł ślubny, który czyni z uroczystości, tradycyjnie raczej prywatnej, gigantyczne widowisko. W filmie rywalizacji patronuje magazyn „Confetti", kapitalna karykatura mnóstwa tego rodzaju pism kolorowych, którym towarzyszy nieprzeliczona liczba stron internetowych. Zabawa duża.



Rodzina Soprano – sezon 6

SOPRANOS – SEASON 6, CZĘŚĆ A. PAKIET 4 DVD, DODATKI: KOMENTARZE TWÓRCÓW I AKTORÓW. CZAS 632 MIN. USA 2005. REŻYSERIA DAVID CHASE. WYKONAWCY JAMES GANDOLFINI, LORRAINE BRACCO, EDIE FALCO, DOMINIC CHIANESE, MICHEL IMPERIOLI. DYSTRYBUCJA WARNER HOME VIDEO

■ Ten mafijny serial ma swoich zagorzałych wielbicieli, którzy z zainteresowaniem czekali na dalszą opowieść o Tonym Soprano. Powstały w 1999 roku serial, jeden z najdroższych w historii (po 2 miliony dolarów za odcinek), dość długo czekał na realizację, ale kiedy już się pojawił na małym ekranie, sukces był imponujący. Typowa problematyka gangsterska łączy się w nim bowiem z *familijną* codziennością, co już wprawdzie było atrakcją „Ojca chrzestnego", ale zostało ciekawie pogłębione. W 6 sezonie Tony Soprano ciągle musi zwracać się o pomoc psychoterapeuty, bo odkąd Johnny Sack znalazł się w więzieniu, stosunki między rywalizującymi *rodzinami* z New Jersey i Nowego Jorku uległy pogorszeniu. W życiu prywatnym też nie najlepiej. Wprawdzie Tony jest znowu z Carmelą, ale kłopoty z dziećmi tylko się nasilają. Bo to już nie dzieci i jeszcze nie dorośli, ale nastolatki w najtrudniejszym wieku! Kto lubi, będzie oglądał z pasją, a Warner Home Video ogłasza reedycje 5 poprzednich sezonów w nowym opakowaniu. Komentarze jak zwykle ciekawe, zwłaszcza reżysera Davida Chase'a, którego „Rodzina Soprano" jest ukochanym i udanym tworem.



Usłane różami

BED OF ROSES. USA 1996. REŻYSERIA MICHAEL GOLDENBERG. WYKONAWCY CHRISTIAN SLATER, MARY STUART MASTRANTONIO, PAMELA SEGALL, JOSH BROLIN, BRIAN TARANTINA, ALLY WALKER, KENNETH CRANHAM. DVD, CZAS 88 MIN. DYSTRYBUCJA KINO ŚWIAT

■ Miłe przypomnienie komedii romantycznej, która dawno już zeszła z ekranów. Ale uroku nie straciła. Jest w niej tajemnica, spotkania i rozstania, no i wiele kwiatów, przede wszystkim róż. Pracoholiczka Lisa (Mastrantonio), zajęta karierą, otrzymuje nieoczekiwanie od anonimowego wielbiciela bukiety róż. Początkowo nie może odkryć nadawcy, ale w czasie przymusowego urlopu dociera do kwiaciarni w Greenwich Village i poznaje jej właściciela, nadzwyczaj sympatycznego, ale i naiwnego młodego człowieka. Oczywiście, okazuje się, że to on przesyłał jej kwiaty, ponieważ zobaczył ją kiedyś płaczącą. W oknie. I tu niespodzianka – do happy endu jeszcze droga daleka. Nie udaje się wspólna wizyta u rodziny chłopaka na prowincji, pierścionek zaręczynowy zostaje zwrócony. W gruncie rzeczy oboje kryją bolesne sprawy w swoim życiu i musi minąć jeszcze sporo czasu, żeby dojrzeli do miłości. Ale będzie to, miejmy nadzieję, miłość na wieki! Jak przystało na klasyczną komedię hollywoodzką, film jest krzepiący i godny polecenia na każdą okazję.



W poniedziałek rano

LUNDI MATIN. FRANCJA 2002. REŻYSERIA OTAR JOSSELIANI. WYKONAWCY JACQUES BIDOU, ANNE KRAVZ-TARNAVSKY, NARDA BLANCHET, ADRIEN PACHOD, DATO TARIELACHVILI, OTAR JOSSELIANI. DVD CZAS 120 MIN. DYSTRYBUCJA GUTEK FILM

■ Doczekaliśmy się! Małe arcydzieło Gruzina osiadłego we Francji, Otara Josselianiego, nagrodzone Srebrnym Lwem w Berlinie 2002, wreszcie do spokojnego obejrzenia i nacieszenia się każdym kadrem. Ten film spełnia marzenie wielu z nas, choć w życiu nie mielibyśmy na takie spełnienie odwagi. Bohater, który jest robotnikiem w fabryce, pewnego poniedziałku po prostu nie idzie do pracy. Siada sobie na stoku wzgórza, a potem jedzie – do Wenecji, miasta gondoli, ulicznych malarzy, złodziejaszków i fałszywych arystokratów. Jednego z nich, markiza Enzo di Martino, gra sam Josseliani. Kulminacją tej podróży bez celu jest cudowna scena oglądania Wenecji z dachu, z miejsca, gdzie najlepiej poczuć można ducha tego miasta. I ducha wolności, dla której hołdem jest cały film. Iosseliani powiedział: *Nie mogę pogodzić się z tym, że człowiek rodzi się, by całe życie tracić na bezsensownej i monotonnej pracy!* No właśnie. Przynajmniej obejrzyjmy więc pogodny, słodko-gorzki film o możliwości ucieczki. Obecność tego tytułu na rynku dowodzi, że firma Gutek Film sięga po swoje ukryte zasoby. Czekamy na więcej.



Pytając o miłość

ASK THE DUST. USA 2006. REŻYSERIA ROBERT TOWNE. WYKONAWCY SALMA HAYEK, COLIN FARRELL, DONALD SUTHERLAND, EILEEN ATKINS, INDINA MENZEL, JUSTIN KIRK. DVD. CZAS 117 MIN. DYSTRYBUCJA KINO ŚWIAT

■ Żadna tam romantyczna komedia. To historia wyrosła z ducha filmu *noir*, rozgrywająca się w czasach Wielkiego Kryzysu, i wzbogacona o aktualnie dziś brzmiący podtekst rasowy. Wprawdzie nie ma wątku kryminalnego, ale jest klimat retro i Los Angeles z roku 1933, wiernie odtworzone. Robert Towne, pisarz (współscenarzysta Polańskiego z „Chinatown"), sam także reżyser, świetnie to potrafi. W dodatku ma stylową powieść jako materiał literacki: z autorem, Johnem Fante poznał się właśnie w okresie realizacji „Chinatown". Fante opisuje młodego, ambitnego pisarza. Owszem, szczegóły są dość konwencjonalne, ale romans z kelnerką Camillą (Salma Hayek) pełen niespodzianek. Tych dwoje urodziwych młodych ludzi (Farrell to też przystojniak) łączy miłość-nienawiść, kochają się, ale wiedzą, że ich związek jest bez przyszłości. W dodatku on ma kompleks włoskiego emigranta, ona – Meksykanki. Nie bardzo sobie pomagają i w gruncie rzeczy pragną czegoś innego, dlatego ich wzajemny stosunek zdradza czasem wrogość. W ich otoczeniu pojawiają się raczej niesympatyczne osoby – tajemnicza kobieta, która jak burza przechodzi przez łóżko Artura, a także wieczny pijak Hellfrick, kapitalnie zagrany przez Donalda Sutherlanda. Niepokojący, ale godny uwagi film.



Bezpańskie psy

SAG-HAYE VELGARD. IRAN – FRANCJA 2004. REALIZACJA MARZIYEH MESHKINI. WYKONAWCY GOL GHOTAI, ZAHED, AGHELEH REZAIE, SOHRAB AKBARI. DVD, CZAS 93 MIN. DYSTRYBUCJA MONOLITH PLUS

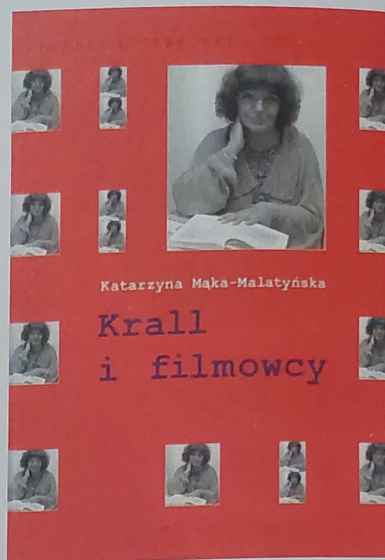
■ Charakterystyczny film neorealizmu irańskiego, uprawianego przez klan rodziny Makhmalbaf. Realizatorka jest żoną Mohsena Makhmalbafa, autora słynnego „Kandaharu" i matką także realizujących filmy Samiry i Hany, ma już na koncie film „Dzień, w którym stałam się kobietą". Prosta historia rozgrywa się w Kabulu, a więc w Afganistanie, w drugą rocznicę wydarzeń 11 września, co nadaje jej dość niejasny wymiar polityczny. Bohaterami są dzieci. Co noc sypiają w więzieniu, w celi odsiadującej wyrok matki, a kiedy zabrania się im wstępu, postanawiają dokonać przestępstwa, aby trafić za kraty i połączyć się z matką. Tak rozpoczyna się dziwna odyseja po ulicach Kabulu – dwoje dzieci, pies i różne napotkane barwne osoby. Film jest tragikomiczny, ujmująco bezpośredni i przemawia nawet do wyrafinowanego widza prostą, wschodnią mądrością, którą odnajduje się w „Baśniach z 1001 nocy". Trudno nie ulec urokowi tego kina przemawiającego przede wszystkim obrazem autentycznej rzeczywistości, jakiej po prostu nie da się zainscenizować.

HANNA KRALL JAKO MUZA

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Krall i filmowcy

KATARZYNA MĄKA-MALATYŃSKA, WYDAWNICTWO POZNAŃSKIE, POZNAŃ 2006



W długiej i bogatej tradycji badania związków literatury i filmu książka „Krall i filmowcy" Katarzyny Mąki-Malatyńskiej zajmuje miejsce szczególne i wyjątkowe. Autorka podjęła bowiem temat zdumiewający czy wręcz karkołomny, ponieważ nazwisko autorki „Dowodów na istnienie" pojawiło się w czołówkach zaledwie dwóch polskich filmów fabularnych: „Krótkiego dnia pracy" Krzysztofa Kieślowskiego i „Daleko od okna" Jana Jakuba Kolskiego. Poczucie tematycznej dysproporcji potęguje fakt, że ten pierwszy film, zdeprecjonowany przez samego reżysera jako *nudny, źle zrobiony i źle zagrany*, obłożony przezeń dystrybucyjnym embargiem, trafił na odległy margines jego twórczości jako rzecz niegodna bliższego zainteresowania. W ograniczonym polu uwagi pozostawałaby zatem tylko Kolskiego udana adaptacja opowiadania „Ta z Hamburga". Jednym słowem zdawać by się mogło, że autorka pracy podjęła ryzykowną próbę ugotowania zupy z gwoździa.

Otóż autorski sukces poznańskiej filmoznawczyni polega przede wszystkim na tym, że cała jej książka – od pierwszej do ostatniej strony – dowodzi błędności tego domniemania. Istota wyjątkowo trudnego i skomplikowanego wyczynu autorki wynika z dwóch wzajemnie ze sobą powiązanych celów, które zrealizowała w swojej pracy z godną podkreślenia konsekwencją. Aby przeprowadzić rozległe i wnikliwe śledztwo fenograficzne, w którym z detektywistycznym zacięciem gromadzi szereg dowodów na istnienie utajonego – obok nielicznych jawnych przypadków filmowej adaptacji – oddziaływania prozy Hanny Krall na polskie kino ostatnich blisko 30 lat, musiała dokonać gruntownej analizy poetyki jej twórczości. Główny sens tego projektu polega na tym, że zakresy analizy są wyznaczane przez wspólne dla literatury i kina kategorie pojęciowe, które znajdują swoje egzemplifikacje zarówno na obszarze reportaży Krall, jak i inspirowanych przez nie utworów filmowych. Wchodzą tu w grę takie m.in. kwestie jak konstrukcja bohatera, kształtowanie narracji, czasoprzestrzeń czy problematyka intertekstualności, a także próby opisu ludzkiego losu w perspektywie metafizycznej. Dzięki takiemu ujęciu tematu autorka z powodzeniem nie tylko odkrywa i dokumentuje bardzo ważne źródło inspiracji polskiego filmu – zarówno dokumentalnego, jak i fabularnego – w postaci jego frapującej paraleli, czyli literackiego reportażu, ale także – i przede wszystkim – prezentuje znakomitą monografię twórczości Hanny Krall.

Mąka-Malatyńska przedstawia rozwój reportażowego pisarstwa Hanny Krall na obszernym tle różnych ujęć teoretycznych tego gatunku, starając się ukazać jej konsekwencję w rozszerzaniu jego granic w stronę estetycznych wyznaczników literatury pięknej. Charakterystyki kolejnych metamorfoz twórczości Hanny Krall harmonijnie łączą opisy jej poszukiwań formalnych z interpretacyjnym komentarzem poświęconym odkrywaniu przez nią nowych obszarów tematycznych.

Autorka poddaje dociekliwej lekturze przede wszystkim wielki temat Hanny Krall, czyli dokumentalne opowiadania poświęcone Holocaustowi. Przystępując do ich interpretacji, zgłębia zarówno główne nurty XX-wiecznej debaty humanistycznej, które w osobach Theodora Adorno, Georga Steinera czy Zygmunta Baumana przywołuje na świadków swoich interpretacyjnych wywodów, jak i ujawnia niebagatelną znajomość historii i filozofii chasydyzmu, metafizycznego i moralnego podłoża martyrologicznej prozy Hanny Krall.

Równie interesująco przedstawia się filmoznawczy wątek tej książki. Rzecz w tym, że autorka potrafi dowieść (czego nikt do tej pory nie zauważył), że pomiędzy twórczością Krall a filmami twórców związanych z *kinem moralnego niepokoju* zachodzi ścisły związek genetyczny o charakterze organicznej osmozy. Polega na przenikaniu ze stron dokumentalnej literatury na ekran nie tylko bohaterów, wcześniej przez Hannę Krall odnalezionych i przedstawionych, ale także elementów fabuł ludzkich losów, napisanych przez *Wielkiego Scenarzystę*, rozwiązań kompozycyjnych, a także tożsamego klimatu etycznego, systemu ocen i wartości, podobnej wizji społecznego świata i człowieka wraz z determinantami jego kondycji.

Różne typy mniej lub bardziej utajonych adaptacji, które są autorskim odkryciem Katarzyny Mąki-Malatyńskiej, decydują o teleologicznej kompozycji jej studium, bowiem każdy z rozdziałów zamyka analiza filmowych konkretyzacji różnych cech swoistych dokumentalnej i paradokumentalnej poetyki autorki „Tańca na cudzym weselu". Dzięki temu wyobrażone *kino Hanny Krall* staje przed nami jak żywe nie tylko w postaci udanego dziecięcia (poniekąd z nieprawego łoża) jej literackiego reportażu, ale także urasta do rangi nowego, istotnego partnera interartystycznego polskiego filmu w procesie ścisłej symbiozy z rodzimą literaturą. Ten badawczy koncept i konsekwentnie przeprowadzona procedura analityczna posiadają znaczną moc inspiracyjną i winny zachęcić filmoznawców do następnych eksploracji *geologicznych* w głąb naszego z natury *przyliterackiego* kina. (Notabene już powstała – niezależnie od omawianej tu książki – rzecz o podobnym charakterze, a mianowicie jeszcze nie opublikowana rozprawa Piotra Mareckiego o *syndromie Stanisława Czycza* w kinie polskim).

Katarzyna Mąka-Malatyńska pieczołowicie rekonstruuje wszelkie okoliczności twórczej współpracy i przyjaźni Hanny Krall z Krzysztofem Kieślowskim, która zaowocowała zarówno transpozycją biografii bohatera Szczęsnego-Wernera do pierwszej opowieści „Przypadku", jak i zaczerpniętą z prozy pisarki modalną dramaturgią ludzkiego życia w tymże filmie. Efektem tego twórczego aliansu była także bezpośrednia, paradoksalnie nieudana adaptacja reportażu „Widok z okna na pierwszym piętrze" w filmie „Krótki dzień pracy", a także użyczenie przez Krall historii wykorzystanej w ósmym odcinku „Dekalogu" czy wreszcie wspólne teistyczne spojrzenie na ludzki los z figurą *Wielkiego Scenarzysty* w tle późnej twórczości Kieślowskiego. Wprawdzie tego pokrewieństwa autorka książki już nie rozwija, ale można się go również domyślać, choć ma zbyt uniwersalny charakter, aby dowieść, że istnieje. Natomiast idąc tropem dociekań Mąki-Malatyńskiej, chciałbym zwrócić uwagę na inny wczesny ślad takiego możliwego wpływu, a mianowicie filmowy reportaż Filipa z „Amatora" o robotniku-karle, któ-

rego postać wyraźnie koresponduje z wyróżnioną w książce kategorią ludzi *szarych* i przegranych ze społecznych reportaży Krall, odnajdujących rekompensatę za zły los w prywatności.

Zatrzymałem się na artystycznie owocnym aliansie Krall z Kieślowskim również z tego powodu, że jest on w tej pracy najwszechstronniej ukazany. Na szczególną uwagę zasługuje wirtuozerska analiza „Dekalogu 8", charakterystyczna dla indywidualnego stylu interpretatorskiego autorki, która potrafi odkryć znaczeniowe odcienie ekranowego świata poprzez jego formalne ukształtowanie. Tutaj na przykład spostrzeżenia na temat stylu wizualnego, związane z operowaniem światłocieniem, prowadzą wprost do obserwacji moralnej ambiwalencji bohaterki, wywiedzionej z ducha prozy autorki „Sublokatorki". Równie sugestywne i odkrywcze są intertekstualne odczytania adaptacji Kolskiego czy telewizyjnego spektaklu Izabelli Cywińskiej, a także studia nad dokumentami Marcela Łozińskiego czy Wojciecha Wiszniewskiego.

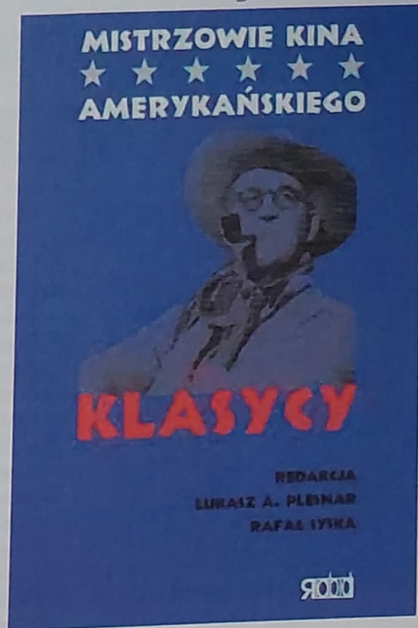
Na koniec uwaga o tym, czego czytelnik w tej książce nie znajdzie, choć znaleźć powinien. Po pierwsze, przypis na s. 178 skrupulatnie informuje o innych adaptacjach telewizyjnych twórczości Hanny Krall: m.in. „Zdążyć przed Panem Bogiem" Andrzeja Brzozowskiego czy wideoteatralnej adaptacji „Powieści dla Hollywoodu" Jolanty Lothe i Piotra Lachmana. Mowa tam również o teatralnych inscenizacjach prozy Hanny Krall z Dejmkowską inscenizacją „Zdążyć przed Panem Bogiem" z 1980 roku na czele. Otóż czy nie warto było pokusić się o dopisanie – na zasadzie postscriptum czy aneksu, aby nie burzyć misternej kompozycji całości – rozdziału poświęconego temu intermedialnemu promieniowaniu prozy Krall. Tak zakończona książka stanowiłaby swoisty i wręcz wzorcowy ewenement w prezentacji twórczości polskiego pisarza w jego rozległej artystycznej recepcji i wielotworzywowej obecności w kulturze. ■

BLIŻEJ MISTRZÓW

ADAM GARBICZ

Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasycy

REDAKCJA ŁUKASZ A. PLESNAR, RAFAŁ SYSKA. RABID, KRAKÓW 2006



Pierwszy tom z zapowiedzianej serii „Mistrzowie kina amerykańskiego" – „Klasycy" pod redakcją Łukasza A. Plesnara i Rafała Syski – ma prezentować 17 najważniejszych filmowców, których główne dokonania powstały przed 1968 rokiem. Pozornie wybór winien być dość oczywisty: wszystko wówczas działo się w Hollywoodzie, rangę osiągnięć z tamtego okresu ustalono i co najwyżej można się zastanawiać, jaki czas pracy wybitnych twórców europejskich za oceanem oraz amerykańskich reżyserów przed emigracją do Europy kwalifikuje ich do tak rozumianej grupy. W pierwszym wypadku są to przede wszystkim Murnau, Lubitsch, Lang i Hitchcock, w drugim Losey i Kubrick.

Tu zaczynają się niespodzianki. Zgoda, Losey to inna specyfika, ale rola Kubricka w okresie tworzenia przezeń pierwszych filmów jest nie do pominięcia. Tymczasem nie ma obydwu. Z czterech Europejczyków wybrano Lubitscha i Hitchcocka, rezygnując nie tylko z twórcy „Wschodu słońca", ale także z Langa. Owszem, można przyznać słuszność tej decyzji – w jakiej jednak proporcji do hollywoodzkiego okresu Langa (24 filmy, w tym „Jestem niewinny" i „Kobieta w oknie") są osiągnięcia innych przybyszów z III Rzeszy, włączonych do grupy klasyków – Sirka i Siodmaka? Ten ostatni kręcił w Stanach tylko 12 lat, a autorka rozdziału przedstawia go tak: *pozostaje w cieniu niekwestionowanych mistrzów kina amerykańskiego, jakimi stali się Wilder, Zinnemann, czy, również przybyli z Niemiec: Fritz Lang, Edward Dmytryk, Otto Preminger czy William Dieterle*. Otóż wymienionych, poza Wilderem, próżno szukać.

Jeżeli tak (i jeśli redaktorzy przeczytali choćby to, co piszą wybrani przez nich autorzy), to należałoby oczekiwać, że przedstawią przesłanki decyzji. Może chodziło o reprezentantów wybranych gatunków? Dziedzin kina? Najbardziej popularnych? Najbardziej oryginalnych? Otwierających nowe horyzonty?

Niestety, żaden spodziewany klucz nie pasuje do grupy, w której nie znaleźli się Chaplin, Keaton, Huston, Stevens czy Nicholas Ray, chociaż są, owszem, Disney i Capra, jak też Corman – w logicznie zamykającym okres amerykańskiego kina do roku 1968 i świetnie napisanym rozdziale „Zwycięska dynamika kiczu", gdzie autor zauważa w jednym z pierwszych zdań: *poważna krytyka nie zajmuje się Cormanem*. Zatem, być może, chodzi o przybliżenie czytelnikowi w *pierwszej tego rodzaju inicjatywie badawczej na gruncie polskiego filmoznawstwa* mało znanych obszarów kina Nowego Świata?

Zamiar chwalebny, gdyby był konsekwentny. Ale nie jest. Byłby jeszcze bardziej słuszny, gdyby zdecydowano się na podział na dwie grupy: mistrzów niewymagających dodatkowego przymiotnika – a są nimi tutaj Griffith, von Stroheim, Ford, Hawks, Wyler, Welles, Hitchcock, Wilder i Kazan (plus paru nieobecnych) – i tych, którzy wnieśli do kina amerykańskiego swą odrębność (rozumiem, że należący do nich Cassavetes i Penn przedstawieni zostaną jako pierwsze dwie postaci tomu drugiego, zaś dla Fullera miejsca już zabrakło, choć słusznie znalazło się dla Aldricha).

Jednakże nie ma ani podziału, ani hierarchii, ani wyjaśnień. To przesadna wstrzemięźliwość na starcie wieloetapowego projektu, skoro deklaruje się, że celem jest *zanalizowanie twórczości wybitnych reżyserów oraz zaakcentowanie ich wkładu w rozwój sztuki filmowej*. Z nader krótkiego wstępu dowiadujemy się jeszcze, że w Polsce istniało dotąd słabe zainteresowanie badaniem kina amerykańskiego. Twierdzenie dyskusyjne, nawet gdy pamiętać o oczywistym kagańcu politycznym przez cały PRL – ale gdyby prawdziwe, to czy zostało temu przeciwstawione wszystko, co możliwe?

Już pierwszy tekst, portretujący Griffitha, czyni to w sposób mało zadowalający. Nie jest bowiem rzetelnym podsumowaniem dotychczasowej wiedzy, zawartej w różnych publikacjach polskich – a tym bardziej nie jest próbą nowego, osobistego spojrzenia. Na wstępie autor ubolewa, że *trudno wskazać innego mistrza wczesnego kina, którego filmy byłyby równie rzadko oglądane* (doprawdy?), a jeżeli, to traktowane są jak *skamielina kompletnie martwa emocjonalnie* (przez kogo?), co jednak nie przeszkadza mu dalej stwierdzić, że *„Narodziny narodu" to film, który do dziś prowokuje, oburza i zachwyca*, a *„Nietolerancja" broni się siłą emocjonalnego oddziaływania*. Zostawmy jednak emocje; gdzie racjonalne uzasadnienie roli twórcy tych dzieł w rozwoju kina? Pomimo tego, że autor przyznaje, jak wiele jego rozważania zawdzięczają renomowanym badaczom Griffitha (amerykańskim, bo do polskich sporo wnoszących tekstów – choćby Z. Pitery na stulecie urodzin Griffitha, vide „Kino" 1/1975 czy M. Hendrykowskiego o dwudziestowiecznym wymiarze jego sztuki, również „Kino" 12/1995 – bodajże nie dotarł), rozwinięcie zasług wypada ubogo. Owszem, powtórzona została ustalona już opinia, że to nie Griffith był odkrywcą wielu rozwiązań i z początku nie należał do innowatorów; owszem, podane są przykłady rozwijania przezeń sprawności opowiadania i nawiązywania do wzorów narracyjnych (tu jednak uwaga – raczej nie do teatru, tylko do charakteru występujących postaci oraz literackiej techniki Dickensa, i to tylko w funkcji *continuity*, bo w funkcji rytmicznej i dramaturgicznej narracja Griffitha jest odkryciem i rozwinięciem specyfiki czysto filmowej). Próżno szukać tu podsumowania, które sformułował we wspomnianym tekście Hendrykowski: *Po swoich poprzednikach Griffith odziedziczył zaledwie możliwość konstruowania przyczynowo-skutkowego łańcucha epizodów. Następcom natomiast przekazał wypracowany w najdrobniejszych szczegółach, klasyczny dzisiaj model narracji filmowej*.

Griffith był w ten sposób konstruktorem dramaturgii filmu pełno-

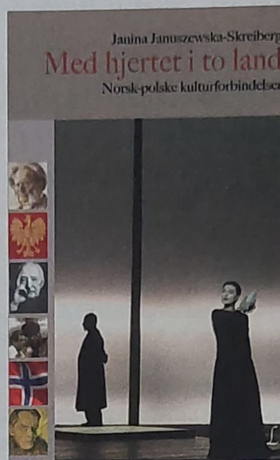
metrażowego z trzema kulminacjami i kontrastową przemiennością nastrojów, ojcem hollywoodzkiego widowiska monumentalnego i epickiego dramatu historycznego, w którym pojawia się nowy potencjał oddziaływania w wykreowanej czasoprzestrzeni (także poza kadrem): poprzez swój warsztat twórca „Nietolerancji" osiągnął przede wszystkim imponujące oddziaływanie na wyobraźnię. Tego jednak autor nie zauważa; nie zauważa też omnipotencji Griffitha na planie, jego wielkiego wkładu w rozwój techniki operatorskiej i oświetleniowej przy współpracy z G. W. Bitzerem (a także potem – inspirująca Wellesa głębia ostrości i dekoracje z sufitami w udanej – tak, tak! – komedii „Troski Szatana"), jego wyprzedzającej epokę metody improwizacji oraz przywiązywania wagi do realizmu (świetny przykład to „Czyż życie nie jest piękne?" – film, który zachwycił Kurosawę – ale efekt tego nastawienia widać też w historii zdjęć na pękającym lodzie z „Męczennicy miłości"). Ponadto bardzo ważna – i też pominięta – jest postawa Griffitha jako moralisty i społecznika wychowującego poprzez sztukę (to w tym celu wykorzystywał specyfikę rozrywki popularnej oraz upodobania estetyczne plebejuszy, jakkolwiek przedkładał nad nie dydaktyzm, co właśnie było główną przyczyną jego zmierzchu w roztańczonych latach dwudziestych). Cóż, może łatwiej byłoby dostrzec u Griffitha to wszystko, gdyby nie wyznana na koniec przeszkoda: *że do obcowania z nim trzeba początkowo się zmusić*.

Na szczęście większość pozostałych autorów nie zmuszała się i stąd o wybranej grupie reżyserów można się wiele dowiedzieć; w niektórych przypadkach jest to doprawdy wszystko, czego może oczekiwać czytelnik podobnej publikacji. Płynnie napisane i solidnie przedstawiające twórczość są teksty o Lubitschu, Flahertym, Kazanie, Wilderze (tylko dlaczego autorka przypisuje mu za Richardem Armstrongiem hucpę, czyli grubiaństwo?), Siodmaku i Hawksie (ostatni z małą uwagą, że za najlepszy przykład sarkazmu tego reżysera w wymiarze społecznym trudno w istocie uznać „Piętaszkę", bo to zasługa sztuki Hechta i McArthura, którą nb. wcześniej zekranizował już Milestone. Przeciwnie, Hawks osłabił kontekst społeczny, wprowadzając główny motyw walki płci). Są z drugiej strony takie teksty, które zbyt wycinkowo i jednopłaszczyznowo przedstawiają wybraną twórczość (Hitchcock), tym bardziej rozbijając zbiór na mało koherentny, oraz takie, które mogłyby być napisane dużo lepiej, szczególnie gdyby były staranniej przygotowane (autor rozdziału o von Stroheimie doszedłby zapewne do celniej umotywowanych wniosków, gdyby wziął pod uwagę jego katolicyzm, dotarł do wydanych już trzy dekady temu prac Hermana G. Weinberga i zobaczył dostępną od roku 1999 pełną wersję „Chciwości"). Wzorowe są natomiast szkic o Fordzie (jakkolwiek skoncentrowany tylko na westernach), Wellesie (chociaż też dotyczący tylko istoty treściowej dokonań), Aldrichu (tylko dlaczego westerny Peckinpaha noszą w nim epitet amoralnych, skoro trzy strony dalej autor nazywa samosąd *sprawiedliwym*?) i analiza uzasadniająca rangę Capry (mimo że brak w niej ważnych dla całości wizerunku filmów „Zaginiony horyzont" i „Pieniądze to nie wszystko").

W sumie szkoda więc, że wybór mistrzów dokonany został nazbyt subiektywnie i według niejasnego klucza, w którym czai się osobliwa stronniczość (bo nie śmiem przypuszczać, że – w tak poważnym przedsięwzięciu – niestaranność). Wykluczenie niektórych filmowców (Huston, Kubrick, Lumet, Zinnemann) przypomina decyzje, którymi niegdyś (1968) w swoim rankingu amerykańskich reżyserów zbulwersował Andrew Sarris. Różnica polega na tym, że on rzecz uzasadnił.

Ale czy dzięki temu zbiorowi kino amerykańskie daje się lepiej zrozumieć? Odpowiedź na kluczowe pytanie brzmi: tak. ■

KSIĄŻKI WYSZPERANE



Sercem w dwóch krajach

MED HJERTET I TO LAND, JANINA JANUSZEWSKA-SKREIBERG, NORSK-POLSKE KULTURFORBINDELSER. LOCKERT FORLAG, OSLO 2006

■ Janina Januszewska-Skreiberg zasługuje na miano łączniczki w dziedzinie kultury między Norwegią i Polską. Przebywająca w Norwegii, jest korespondentką wielu czasopism, także „Kina", a w 2001 wydała w Polsce książkę: „Od Ibsena do Twardowskiego. Polsko-norweskie pejzaże kulturalne". Za swą działalność odznaczona została srebrnym medalem Zasłużony dla Kultury – Gloria Artis przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Nowa książka, „Med hjertet i to land. Norsk-polske kulturforbindelser" (Sercem w dwóch krajach. Norwesko-polskie pejzaże kulturalne), wydana w Norwegii, podsumowuje ponad 30 lat jej działalności dziennikarskiej i aktywności na polu wspomagania kontaktów kulturalnych między dwoma krajami. Bogato ilustrowana, zawiera wywiady i sprawozdania z najważniejszych wydarzeń kulturalnych polsko-norweskich ostatnich dekad. W języku norweskim jest pierwszą książką na ten temat.

Szeroko zakrojona, łączy omówienia ważnych dla kultury wydarzeń z opowieścią o zdobywaniu norweskich gór. Bardzo osobista w tonie, najwięcej miejsca poświęca dziedzinom najbliższym autorce – teatrowi, kinu i literaturze. Obok wywiadu ze Sławomirem Mrożkiem są rozdziały poświęcone kompozytorom – Zygmuntowi Koniecznemu, Krzysztofowi Pendereckiemu oraz Witoldowi Lutosławskiemu. Z aktualiów – omówienie przekładu na norweski książki Ryszarda Kapuścińskiego „Podróże z Herodotem", dokonanego przez aktywnego w budowaniu kontaktów między dwoma krajami prof. Ole Michaela Selberga. Szeroko omówione zostały obchody Roku Krzysztofa Kieślowskiego, polskie festiwale w Gdyni i w Warszawie, także łódzki Camerimage. Są wywiady z Andrzejem Wajdą, Krzysztofem Piesiewiczem, Krzysztofem Kieślowskim, Agnieszką Holland, z Krystyną Jandą, Krzysztofem Zanussim, Romanem Polańskim, Jerzym Kawalerowiczem. To tylko przykłady – nie sposób wymienić wszystkich. Jest też mowa o krytykach filmowych, m.in. o Władysławie Cybulskim, Andrzeju Kołodyńskim, Tadeuszu Lubelskim i Bożenie Janickiej. Znalazło się miejsce dla dziedzin pozornie odległych od literatury, takich jak rzeźba i architektura. Ta bogata prezentacja zawarta została między wprowadzającą w książkę wizją Powstania Warszawskiego i zamykającymi ją refleksjami na temat przyjaźni między narodami. Unikalna, wartościowa pozycja.

Andrzej Moszczyński

Serce świata. Filmy z Azji Środkowej

GULNARA ABIKIEJEWA.THE HEART OF THE WORLD. FILMS FROM CENTRAL ASIA. WYD. COMPLEX, ALMATY

■ Wśród zakwalifikowanych do konkursu największych, opiniotwórczych festiwali coraz częściej pojawiają się filmy azjatyckich republik postkomunistycznych. „Kosz ba kosz" Tadżyka Batjara Chudojnazarowa zdobył drugą nagrodę w Wenecji, „Płatny morderca" Kazacha Dareżana Omirbajewa zwyciężył w Cannes w sekcji *Un certain regard*. Dowiadujemy się o tym z niejakim zaskoczeniem czytając korespondencje z festiwali, bo na razie dystrybutorzy nie ułatwiają nam osobistego kontaktu z dziełami tworzącymi już fenomen, z którego rozmiarów nie zdajemy sobie sprawy. Mylnie wydaje się nam, że produkcja postkomunistycznych kinematografii Azji Środkowej nie przekracza paru filmów rocznie. Tymczasem od rozpadu Związku Radzieckiego powstało

tam już 269 filmów! Wśród nich 99 kazachskich, 85 uzbeckich, 40 kirgiskich, 27 turkmeńskich i 18 tadżyckich.

Pierwszą próbą krytycznego zorientowania nas w tym obszernym zagadnieniu jest wydana po angielsku w stolicy Kazachstanu Almacie książka Gulnary Abikiejewej „Serce świata. Filmy z Azji Środkowej". Autorka i redaktorka książki jest filmologiem, ostatnio przewodniczyła w Karlowych Warach jury sekcji „Na Wschód od Zachodu". Pełni funkcję dyrektora Centrum Kinematografii Środkowoazjatyckich i międzynarodowego festiwalu Eurasia, który stara się zwrócić uwagę Europy na filmy azjatyckie. Wykładała na uniwersytetach w Salzburgu i Pittsburgu.

Jej książka składa się z trzech szkiców: o ideowej przeszłości kina środkowoazjatyckiego, o jego cechach formalnych i o roli przypisanej kobiecie. Uzupełnia je 15 wywiadów z reżyserami tworzącymi aktualną czołówkę tych kinematografii oraz 32 szczegółowe analizy filmów uznanych za najwybitniejsze, mniej więcej równomiernie rozdzielone na poszczególne republiki. Całość uzupełnia pełny rejestr tytułów. Szkoda, że europejskiemu czytelnikowi utrudnia lekturę brak skorowidza nazwisk.

(j.pł.)

Karnet na wszystkie seanse

MONOGRAFIA KOSZALIŃSKICH SPOTKAŃ FILMOWYCH „MŁODZI I FILM" 1973-2006. ANNA MAKOCHONIK, PIOTR PAWŁOWSKI. WYD. MIEJSKI OŚRODEK KULTURY. KOSZALIN 2006

■ Okrągłe jubileusze skłaniają do podsumowań, czego owocem jest książka Anny Makochonik i Piotra Pawłowskiego. W ubiegłym roku odbył się 25. koszaliński festiwal – impreza ważna w filmowym krajobrazie Polski, ale zarazem szczególna. Jakkolwiek w latach PRL-u nie było mowy o przeglądach filmowych bez państwowego czy partyjnego patronatu, akurat do imprezy koszalińskiej najłatwiej było doklelć polityczną etykietę. Chociaż pod względem organizacyjnym „Młodzi i Film" niewiele różnili się od Krakowa, Gdańska czy Łagowa, dziś o tamtym – komunistycznym, bo odbywającym się pod patronatem ZSMP, młodzieżowej przybudówki PZPR – festiwalu nikt nie chce mówić. Kiedy więc zapadła decyzja o opracowaniu stosownej monografii, młodzi autorzy napotkali coś, co nazwali *syndromem niewygodnego wspomnienia*. Co było tego przyczyną? Dociekanie odpowiedzi na to pytanie stanowi większą część książki, ukazującej sporo zaskakującej prawdy o PRL-u.

Autorzy, którzy ani sami nie mogli pamiętać pierwszych festiwali, ani też nie mogli z powodu wspomnianego syndromu oprzeć się na relacjach świadków (inna sprawa, że większość z grona inicjatorów KSF już nie żyje), sięgnęli po dokumenty – te oficjalne, czyli sprawozdania i podsumowania, i te mniej urzędowe – relacje prasy centralnej i regionalnej. W efekcie to, co tak dumnie wygląda w statystykach czasu propagandy sukcesu, jawi się w innym świetle – jako produkt gorączkowego wysiłku wielu ludzi, uczących się na własnych błędach i nie mogących – z powodów systemowych – pokonać barier nie do pokonania (choćby kwestia bazy hotelowej). A jednak mimo corocznych narzekań (w latach okresowych odwilży jakby bardziej szczerych i otwartych) festiwal trwał i potwierdzał werdyktami niezależnych jurorów istnienie w kinie polskim nurtów co najmniej interesujących i nie zawsze zgodnych z linią wytyczaną przez politycznego patrona imprezy. To największa zaleta Koszalińskich Spotkań Filmowych „Młodzi i Film" sprzed 1989 roku, inne to – przede wszystkim – rozbudowany cykl seminariów dla młodzieży i nauczycieli, praktyczna szkoła dla przyszłych krytyków i producentów filmowych. Czy udało się te pozytywy ocalić w odnowionym po dziesięcioletniej przerwie Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film", w nowej rzeczywistości społecznej, gospodarczej i – przede wszystkim – politycznej? Na to pytanie autorzy monografii, aktywni uczestnicy festiwalu, nie dają jednoznacznej odpowiedzi. Nic dziwnego, w końcu KSF mimo 25 edycji i 33 lat istnienia są dokładnie takie same jak młodzież, do której są adresowane – wiecznie młode i wiecznie poszukujące swego miejsca.

(kjz)

HOMO RELIGIOSUS W DOKUMENCIE

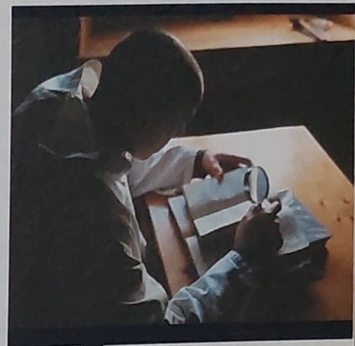
Na różnych przeglądach pojawiają się dokumenty, wśród których zainteresowały mnie szczególnie filmy mówiące o duchowej kondycji człowieka, zróżnicowane formalnie. To „Wielka cisza" – teraz także w kinach – film Philipa Gröninga o życiu monastycznym w surowym, kontemplacyjnym zakonie Kartuzów w Alpach, „Syberyjski przewodnik" w reż. Macieja Migasa i Jędrzeja Morawieckiego oraz „Sacrum" w reż. Aliony Połuniny.

Tytułowy bohater „Syberyjskiego przewodnika" – Igor Nowikow – jest zarazem naszym, tj. widzów, przewodnikiem po rosyjskiej duchowości. Sprzyja temu sposób prezentacji współczesnej Rosji: od piękna panoramy syberyjskiej krainy, skąd bohater wyrusza do miasta, aby *łowić ludzi*, poprzez miejskie, gęsto zaludnione pejzaże, zatłoczone pociągi, aż do powrotu do – jak ją nazywa – *ziemi obiecanej*. Niegdyś aktor, alkoholik, obecnie człowiek rozwiedziony i samotny – przystał do sekty, aby poskładać swoje nieuporządkowane życie, nadać mu duchowy wymiar.

Punktem kulminacyjnym filmu jest pojawienie się przywódcy „Kościoła ostatniego testamentu", przypominającego jako żywo Jezusa Chrystusa z licznych przedstawień ikonograficznych. Liczy się temperatura emocjonalna, którą tworzy wspólnota i jej mistrz. Spełnia się w tym rytuale tęsknota za Bogiem. „Syberyjski przewodnik" jest w istocie opowieścią o tęsknocie za sacrum, o potrzebie rozwijania duchowości, o ucieczce od prymitywnego materializmu.

Niestety, nie można tego powiedzieć o Polakach przedstawionych w filmie „Sacrum" Rosjanki Aliony Połuniny (powstał w ramach projektu: „Rosja – Polska. Nowe Spojrzenie"). Film ukazuje sanktuarium w Licheniu nie tyle jako miejsce modlitwy, co obiekt turystyki religijnej, i to w żałosnym wydaniu. To raczej „Profanum" a nie „Sacrum".

Początkowo komentatorem jest mężczyzna – wolontariusz, który sprząta śmieci, aby zdobyć „punkty" przy zdawaniu do seminarium. W pamięci widza pozostają zwłaszcza niebieskie i różowe plastikowe butelki po wodzie



„WIELKA CISZA"

z cudownego źródła – w kształcie figury Matki Bożej z Lichenia... Choć brzydkie i kiczowate, to jednak, porzucone bez najmniejszego szacunku, budzą zażenowanie. Natomiast właścicielka straganów z dewocjonaliami, religijnie *obojętna*: sprzedaje nie tylko pamiątki religijne, ale także karty i krzyże satanistyczne (sic!). Siedzące na ławce trzy kobiety – bynajmniej nie Gracje – wygłaszają komunały albo snują żenujące dywagacje (*Czasem człowiek sobie popije, ale potem się wyspowiada i znowu jest ok*).

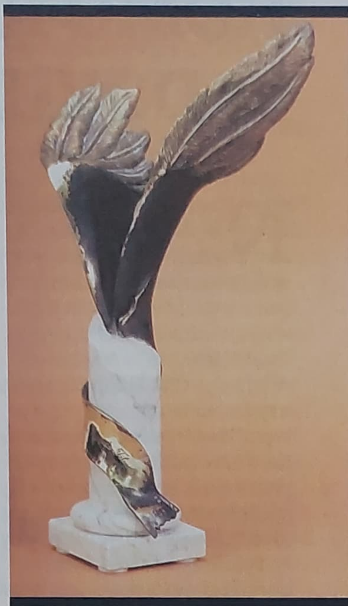
Wreszcie samo sanktuarium, które jest kwintesencją złego gustu i megalomanii projektantki. Jedynie ksiądz – starszy mężczyzna o łagodnej twarzy – mówi, że najchętniej służyłby Bogu gdzieś w ciszy i odosobnieniu, ale widocznie trzeba, aby był tutaj...

Można by powiedzieć, że istnieje także inne oblicze polskiej religijności: skupione, mądre, piękne. Takie, jakie mogliśmy ujrzeć w dniach odchodzenia Ojca Św. Jana Pawła II, jakie obserwuję na rekolekcjach ignacjańskich albo w moim duszpasterstwie akademickim... Tak, na szczęście jest i takie. Jednak nie można nie zauważyć owej *ludowej*, kiczowatej formy, braku głębszej refleksji albo ograniczenia się do *zwiedzania* miejsc kultu. Łatwo bowiem popaść w triumfalizm, obserwując tłumy w kościołach i sanktuariach. Tymczasem prawdziwa wiara nie w tym się wyraża.

Sądzę, że temat polskiej religijności jest o wiele bardziej złożony i czeka na wnikliwych realizatorów, którzy będą potrafili dostrzec to, czego *oko zewnętrzne* nie może, zatrzymuje się bowiem na poziomie tego, co uderzające, prowokujące i krzykliwe.

Barbara Lekarczyk-Cisek

ORŁY 2007



5 marca poznamy triumfatorów tegorocznych Polskich Nagród Filmowych. Tymczasem ogłoszono nominacje w 15 kategoriach. Najwięcej nominacji, w tym najważniejsze – dla najlepszego filmu i za najlepszą reżyserię – zdobyły filmy „Jasminum" Jana Jakuba Kolskiego (9 nominacji), „Wszyscy jesteśmy Chrystusami" Marka Koterskiego (9 nominacji) oraz „Plac Zbawiciela" Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze (8 nominacji).

A oto pełna lista nominacji:

najlepszy film
„Jasminum"
„Plac Zbawiciela"
„Wszyscy jesteśmy Chrystusami";

najlepszy film europejski
„Kopia Mistrza", r. Agnieszka Holland
„Volver", r. Pedro Almodóvar
„Wiatr buszujący w jęczmieniu" r. Ken Loach;

najlepsza reżyseria
Jan Jakub Kolski, „Jasminum"
Krzysztof Krauze i Joanna Kos-Krauze, „Plac Zbawiciela"
Marek Koterski, „Wszyscy jesteśmy Chrystusami"

scenariusz
Krzysztof Krauze i Joanna Kos-Krauze, „Plac Zbawiciela"
Jarosław Sokół, „Statyści"
Marek Koterski, „Wszyscy jesteśmy Chrystusami"

zdjęcia
Krzysztof Ptak, „Jasminum"
Arkadiusz Tomiak, „Palimpsest"
Edward Kłosiński, „Wszyscy jesteśmy Chrystusami"

scenografia
Joanna Doroszkiewicz, „Jasminum"
Jacek Osadowski, „Kochankowie z Marony"
Janusz Sosnowski, „Kto nigdy nie żył..."
Przemysław Kowalski, „Wszyscy jesteśmy Chrystusami"

kostiumy
Ewa Helman-Szczerbic, „Jasminum"
Andrzej Szenajch, „Kochankowie Roku Tygrysa"
Magdalena Biedrzycka, „Kochankowie z Marony"
Magdalena Biedrzycka, „Oda do radości"
Ewa Machulska, „S@motność w sieci"
Paweł Grabarczyk, „Statyści"
Elżbieta Radke, „Tylko mnie kochaj"
Magdalena Biedrzycka i Justyna Stolarz, „Wszyscy jesteśmy Chrystusami"

muzyka
Zygmunt Konieczny, „Jasminum"
Bartłomiej Gliniak, „Palimpsest"
Paweł Szymański, „Plac Zbawiciela"

dźwięk
Maurizio Argentieri i Marek Wronko, „Jan Paweł II"
Jacek Hamela, „Jasminum"
Nikodem Wołk-Łaniewski, „Kochankowie z Marony"
Nikodem Wołk-Łaniewski, „Plac Zbawiciela"
Andrzej Bohdanowicz i Michał Muzyka, „Statyści"

montaż
Anna Wagner, „Kochankowie z Marony"
Krzysztof Szpetmański, „Plac Zbawiciela"
Ewa Smal, „Wszyscy jesteśmy Chrystusami"

główna rola kobieca
Karolina Gruszka, „Kochankowie z Marony"
Jowita Budnik, „Plac Zbawiciela"
Kinga Preis, „Statyści"

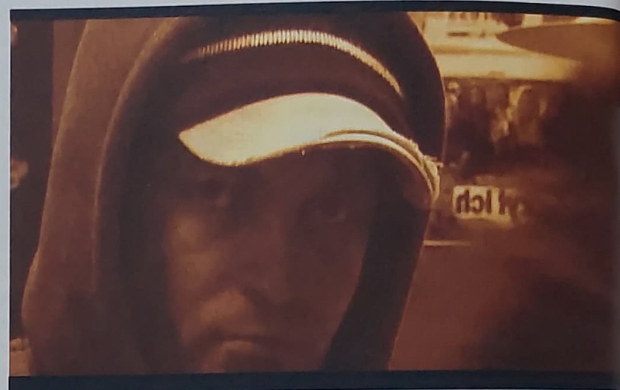
główna rola męska
Janusz Gajos, „Jasminum"
Leon Niemczyk, „Po sezonie"
Marek Kondrat, „Wszyscy jesteśmy Chrystusami"

drugoplanowa rola kobieca
Jadwiga Jankowska-Cieślak, „Co słonko widziało"
Ewa Wencel, „Plac Zbawiciela"
Anna Romantowska, „Statyści"

drugoplanowa rola męska
Adam Ferency, „Jasminum"
Krzysztof Kiersznowski, „Statyści"
Andrzej Chyra, „Wszyscy jesteśmy Chrystusami" ■

KOMANDOS PANA BOGA

MAGDA SENDECKA



„WOLNOŚĆ JEST DAREM BOGA" – CEZARY CISZEWSKI

Cezary Ciszewski, dziennikarz radiowy i telewizyjny, autor reportaży i dokumentów, pół roku spędził z heroinistami w opuszczonej kamienicy w centrum Warszawy. Rejestrując ich życie nie zdawał sobie początkowo sprawy, że tworzy równocześnie historię własnego upadku. Powstał wstrząsający dokument „obserwacji uczestniczącej" – dziennik z heroinowego piekła, pokazujący jak zdumiewająco „normalny" jest ten świat widziany od środka i jak łatwo weń wejść.
Film został uznany za najlepszy dokument i uhonorowany Jańciem Wodnikiem na zakończonych niedawno Prowincjonaliach we Wrześni, wcześniej został dostrzeżony na łódzkim Festiwalu Mediów „Człowiek w zagrożeniu" (Dyplom Honorowy i nagroda firmy Opus Film).

Cezary Ciszewski: Żeby narkoman wyszedł z narkotyków, są możliwe dwie drogi. Ktoś cię musi bardzo pokochać i wtedy masz niewielką szansę, że jeszcze raz obudzi się w tobie człowiek.

– Myślałam, że Pan Bóg mówi: Stary, daję ci ostatnią szansę – i funduje ci śmierć kliniczną.

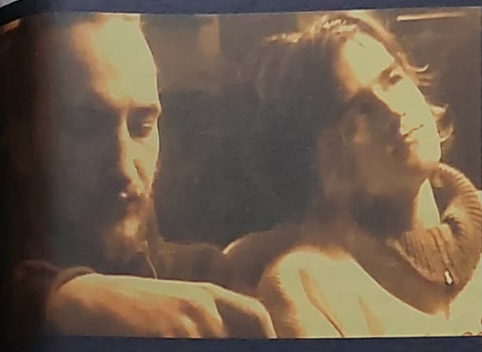
– To jest ostatnia szansa. Przez trzy dni miałem śmierć kliniczną. Jak mnie położyli na detoks, nie miałem żadnej żyły na ręku, lekarz nie miał gdzie się wkłuć, żeby włożyć wenflon. W ciągu półtora roku, bo tyle to trwało, doprowadziłem się do kompletnej ruiny. Różne bajki w życiu pisałem, ale ta wydarzyła mi się naprawdę i nie mogłem w nią uwierzyć.
Jak w każdej bajce, mitologizowałem postacie. Wpadłem we własną pułapkę i najbardziej zmitologizowałem siebie. To była próba zbudowania sobie pomnika.
Jak zrobiłem pierwszą wersję, Andrzej Titkow przyszedł z Telewizji na pokaz materiałów. A ja przy pierwszej scenie zacząłem ryczeć jak bóbr, że umieram w czwartej. Jak sobie to przypominam teraz... *(śmiech)*. Od razu stwierdził, że to porażka, że filmu nie ma. A ja – jak to, przecież ja to przeżywam i wyrażam, i o co chodzi? No więc powiedział mi, co to znaczy być artystą.

– Co to znaczy?

– Tam, gdzie epatowałem czymś dla efektu, tworzyłem puste wątki, mówiłem nieswoim głosem, udawałem coś, żeby zbudować nastrój – to wszystko kazał mi wyrzucić.
To jest właśnie to, co heroina robi w głowie: że jestem centrum świata. Siedząc w tej matni, kompletnie zatopiony, cały czas czułem się półbogiem! Jak już trochę przetrzeźwiałem i zobaczyłem tę pierwszą wersję, to się przeraziłem. A Titkow od razu powiedział: Tego nie da się oglądać, to jest kicz, proszę pana, to jest tautologia, pan mówi, co pan pokazuje, a pokazuje pan cały czas na siebie i mówi: jestem taki świetny i uśmierciłem się dla was.

– No, trochę to tak jest. Jak udało ci się z tego wybrnąć?

– Właśnie kończy się czwarty rok powstawania tego filmu. Przez trzy lata robiłem go non stop. Przez rok dochodziłem do siebie a tak naprawdę do minimalnej trzeźwości, która pozwoliła spojrzeć na siebie i całą tę historię z pokorą. Brzęczały mi w uszach słowa Andrzeja Fidyka, który nie przyjął „Wolności..." do realizacji, bo stwierdził, że nikt jeszcze nie zrobił dobrego filmu o sobie. Pobudził moją chorą ambicję. I to naj-



„WOLNOŚĆ JEST DAREM BOGA” – CZAREK I ERYKA

lepsze, co mógł dla mnie zrobić. Ostatecznie znalazłem sposób na opowiedzenie tej bajki o pięknych umierających narkomanach.

– Pamiętasz ten moment?

– To było wtedy, kiedy włączyłem w kamerze efekt – old movie. W prymitywnej, małej kamerze Sony 900, którą nikt przy zdrowych zmysłach nie odważyłby się rozpoczynać jakiegokolwiek ujęcia do filmu.

– Zwłaszcza w nocy. Bez światła.

– Brak światła był moją eureką. Drażnią mnie filmy, które nie mają interpretacji plastycznej. Polskie kino dokumentalne na ogół jest obrane z nastrojowości. Są wyjątki, jak „Nasiona”, jest trochę filmów, które urzekają, chcesz w ich świecie zostać. Na tym właśnie polega dla mnie opowiadanie bajki. Ja zrobiłem to za pomocą odpowiedniego komponowania kadrów i prostego efektu old movie, dzięki któremu mogłem się dostosowywać do minimalnych źródeł światła w squacie.

– Wytłumacz, jaki to efekt.

– To stylizacja na stare kino: wysycenie na podczerwień, noktowizoryczne widzenie plus slow motion, czyli lekki poślizg, a do tego jeszcze pogłębiona sepia, nakładająca pajęczyny na rzeczywistość. Podejmując decyzję o włączeniu tego efektu wiedziałem, że właśnie zaczyna się film.

– Co to był za moment? No i przede wszystkim – co cię zaniosło na Foksal 13?

– Największym grzechem narkomanii, o czym wie niewielu ludzi, jest próba życia wyłącznie dla orgazmu. Narkotyki to ciągłe wyzwalanie w sobie euforii. A jak się chce tak żyć, to się idzie do piekła. Wszyscy ludzie z F 13 *(ze squatu w kamienicy przy Foksal 13, przyp. M. S.)* w tę stronę wiosłowali. Ale kiedy wszedłem tam pierwszy raz, to w swoim zagubieniu poczułem się jak na podwórkowym trzepaku w dzieciństwie. Miałem wtedy dość szołbiznesu, reżyserowania wielkich koncertów opolskich, gwiazdorowania na potrzeby szołu narodowego, „Muzyki, co łączy pokolenia”. Uwielbiałem to robić, byłem na totalnym topie i nie zauważyłem, że osiągnąłem stan wypalenia. Ludzie myślą, że jak się wypalisz to znaczy, że się przemęczyłeś, odpoczywasz chwilę, a potem wracasz. G... prawda. Musi potrwać parę lat, zanim dojdziesz do siebie. A ja zapieprzałem trzy programy naraz w telewizji! Narzeczona ode mnie odeszła, bo byłem więcej w hotelu niż w domu. Ale ja się ekscytowałem, że tyle mogę! I ciągle chciałem więcej. Wychodziłem w nocy na ulicę, brałem kamerkę Sony 900 i zasuwałem miejskie obrazki. Wcześniej czy później musiałem trafić na ludzi z F 13. W nocy tylko szczury chodzą po mieście. Ludzie normalne to śpią *(śmiech)*.

– Kiedy znalazłeś formę?

– Bardzo szybko. I do końca byłem jej wierny. Świadomie wybrałem najtrudniejszą drogę, czyli kronikę przemiany kilku postaci na tle większej grupy środowiskowej i kulturowej. Taka epopeja i narkomańsko-uliczna ikona. Film nie miał być o mnie. Wymyślić, że zrobię film o tym, jak biorę heroinę a widzowie patrzą jak umieram, byłoby jak w nieudanym dowcipie. Wszystkie ujęcia ze mną były grane przez ludzi z F 13 lub wzięte z programu tv. Ostatecznie sprawę przesądziło nagranie z mojego detoksu, które nakręciła Ania Zakrzewska, moja przyjaciółka, żeby mi pokazać, jaki byłem beznadziejny. To się jej udało. Ale nie wiedziałem, że w tej zabawie biorę na siebie rolę wodzireja. Ocierałem się cały czas o cienką linię ingerencji w to, co moi bohaterowie naprawdę mogą czuć albo nie. Gdybym ją przekroczył, upadłby cały projekt. W filmie nic nie jest inscenizowane. Ale byłem kreatorem tych chwil. Uzmysłowiłem sobie, że to był teatr inspirowany przeze mnie.

– Cienka granica, za którą rzeczywistość zaczyna być inna, ponieważ ktoś na nią patrzy?

– Dopóki nie stałem się jednym z nich, nie było otwartych drzwi. Kiedy zacząłem brać z nimi heroinę i włączyłem się do zbiorowego samobójstwa, stałem się niewidzialny. Wszyscy grali w tym teatrze. Miałem taki diabelski pomysł, żeby ludzie pozazdrościli im, kiedy zobaczą, jacy są naprawdę. Bo jak wszedłem do tego squatu, to pomyślałem, Jezu, jesteście tacy zajebiści, nie dam wam umrzeć! Jestem Janosik, pomagam ludziom zawodowo, robiłem interwencje w telewizji przez parę lat, nie bez powodu uprawiałem publicystykę zaangażowaną. Oni wiedzieli, że przegram. Ja nie. Do końca wierzyłem, że... będę komandosem Pana Boga. Pójdę na samo dno, zniszczę, kogo trzeba, i wyjdę na powierzchnię z tego piekła, otrzepię się i będzie po sprawie.

– ... i wyciągniesz ich ze sobą?

– Tak. Oni wiedzieli, że nie da rady, ale też ulegli pewnej nadziei... Wielu z nich pierwszy raz w życiu było w tak dobrym stanie. A ja myślałem, że ich wszystkich wyleczę.

– Erykę, Młodego, Olę i Czarka? Co się z nimi teraz dzieje?

– Ola jest w bardzo ciężkim stanie, bo bierze od 9 lat, a 10 lat ćpania to śmierć. Z tej ekipy wyszedł tylko jeden człowiek.

– Masz na myśli siebie?

– Nie. Ja jestem drugi. Ale boję się mówić, że jestem zdrowy. Siekiel wyszedł. Siekiel, który w filmie mówi: wszystko ci oddam, wszystko dla ciebie zrobię...

– ... moja ty strzykawko.

– Tak. Wyszedł dwa lata temu. A, no i oczywiście Poziomka, która jest w filmie postacią drugoplanową. A lista tych, którzy odeszli, stale się wydłuża. Eryka, Czarek, Ola i Młody są w stanie tak ciężkim, że każdego dnia są zagrożeni śmiercią. Oby przetrwali.

Ludzie z F 13 wybrali ultraradykalną formę protestu. Bardzo często są to ludzie brawurowi, o niezwykłych uzdolnieniach, których naprawdę na wiele stać. Ale w swojej brawurze poślizgnęli się o milimetr...

– Czym ten film jest dla ciebie dzisiaj?

– Powtarzałem parę razy, że gdybym mógł, to bym tego filmu nie zrobił. Tak mówię w filmowym monologu z offu. Dzisiaj odwołuję te słowa. Zrobiłbym go. Bo zrozumiałem, że coś przywiozłem z tego piekła. Że ten film naprawdę daje ludziom wgląd w coś, czego nie muszą przeżywać, żeby zrozumieć. Film żyje już swoim życiem. Nie należy do mnie ani do kogokolwiek z F 13. Powiększa się krąg ludzi, którzy przeżyli ten spektakl. I to jest ich film. To nawet więcej niż się spodziewałem. To jest ta nagroda za wszystkie potworne straty, które przy tym poniosłem.

Rozmawiała Magda Sendecka

Komu Jańcio

Na zakończonym 27 stycznia Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Filmowej Prowincjonalia we Wrześni Główną Nagrodę Publiczności, „Jańcia Wodnika”, zdobył Plac Zbawiciela w reżyserii Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze.

Pozostałe nagrody otrzymali:
najlepsza rola kobieca – Ewa Wencel („Plac Zbawiciela”);
najlepsza rola męska – Antoni Pawlicki („Z odzysku”); aktor uznany też został za Odkrycie Festiwalu;
zdjęcia – Andrzej Szulkowski („Co słonko widziało”);
muzyka – Maciej Muraszko („Bezmiar sprawiedliwości”);
najlepszy film krótkometrażowy – „Emilka płacze”, r. Rafał Kapeliński;
najlepszy dokument – „Wolność jest darem Boga” r. Cezary Ciszewski;
Nagroda Dziennikarzy – Marek Stacharski, „Przebacz”;
Specjalna Nagroda Organizatorów festiwalu – Marcel Łoziński, „Jak to się robi”;
Nagroda Honorowa festiwalu – Stanisław Tym.

Zbigniew Cybulski pamiętany w Sofii

W dniach 2-9 lutego br. w należącym do Bułgarskiej Filmoteki Narodowej kinie Odeon w Sofii odbył się przegląd filmów z udziałem Zbigniewa Cybulskiego. Współorganizatorem imprezy był Instytut Polski w Sofii. W ramach retrospektywy dla uczczenia 40. rocznicy tragicznej śmierci aktora pamiętanego i cenionego w Bułgarii pokazano „Popiół i diament”, „Pociąg”, „Rozwodów nie będzie”, „Giuseppe w Warszawie” oraz „Rękopis znaleziony w Saragossie”. Sylwetkę Zbigniewa Cybulskiego przedstawił nowej widowni bułgarskiej Andrzej Kołodyński, redaktor naczelny naszego pisma.

Lamy czekają na filmy

Do 10 marca można zgłaszać filmy na V Ogólnopolski Festiwal Filmów Niezależnych Opolskie Lamy 2007, który odbędzie się w Opolu w dn. 13-14 kwietnia.

Organizatorem imprezy jest Towarzystwo Alternatywnego Kształcenia, przy współudziale Miejskiego Domu Kultury i Miejskiego Ośrodka Kultury w Opolu.

WIĘCEJ: WWW.OPOLSKIELAMY.PL



KAN wybiera filmy!

Organizatorzy 8. Festiwalu KAN zakończyli selekcję filmów do tegorocznego finału. Pracę rozpoczęła Komisja Kwalifikacyjna, która do 20 marca przedstawi listę filmów wybranych do konkursu. Wybrane obrazy będą walczyć o Złote, Srebrne, Brązowe KANewki w kategoriach fabuła i dokument, KANewkę Specjalną Jury, KANewkę Publiczności, KANewkę Dziennikarzy oraz Nagrodę Ambasady Francuskiej. Przed konkursem zasadniczym odbędzie się także Konkurs Filmów Zagranicznych, którego jury będzie stanowić publiczność.

Festiwal KAN został objęty patronatem Federacji Niezależnych Twórców Filmowych.

Organizatorzy KAN nawiązali również współpracę z firmą producencką Mayan Films (www. mayan-films. com), z którą będą promować polską niezależną twórczość filmową w kraju i za granicą.

WWW.KAN.ART.PL

KONTRABANDA. Przemyt kontrkulturowy!

W marcu rozpoczyna działalność KONTRABANDA – nowe wydawnictwo filmowe i muzyczne zajmujące się twórczością autorską i niezależną! Inicjatorem projektu jest Krzysztof Głuchowski, związany od kilku lat z Festiwalem Filmowym ERA NOWE HORYZONTY.

Wydawnictwo Produkcji Niezależnej i Autorskiej www.kontra-banda.pl powstało z myślą o twórcach niezależnych. Stanie się ich poważnym partnerem, który zajmie się promocją, produkcją i dystrybucją ich dorobku artystycznego. Ich filmy i muzyka trafią do szerszego odbiorcy poprzez wydawnictwo DVD i CD, pokazy filmowe, multimedialne, dystrybucję kinową.

Działalność KONTRABANDY oparta będzie na stronie internetowej www.kontra-banda.pl, zaprojektowanej przez znakomitego animatora Zalibarka.

Za symboliczną opłatą będzie można ściągnąć ze strony filmy i muzykę artystów firmowanych przez KONTRABANDĘ.

Działalność KONTRABANDY zainicjuje w marcu Bodo Kox – ikona polskiego kina niezależnego, twórca wielokrotnie nagradzany na festiwalach kina niezależnego za reżyserię i kreacje aktorskie, a nawet za całokształt twórczości. W marcu pod szyldem KONTRABANDY ukażą się na DVD jego dwa ostatnie filmy – kultowy „Marco P. i złodzieje rowerów" oraz „Sobowtór", wzbogacone o making-offy i inne dodatki.

KONTAKT: INFO@KONTRA-BANDA.NET
WWW.KONTRA-BANDA.PL

VIII Rozstaje Europy

Przypominamy, że w dn. 28 marca – 1 kwietnia odbędą się w Lublinie VIII Międzynarodowe Dni Filmu Dokumentalnego „Rozstaje Europy".

W ramach pokazów specjalnych zobaczymy projekt filmowy Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych „Wspomnienia i zapominanie", a w nim: polską premierę dokumentu „Złowieszcze dziecko" reż. Lucie Králová, Miroslav Novák, „Apel" Ryszarda Czekały, „Pasażerkę" Andrzeja Munka i Witolda Lesiewicza; najnowsze dokumenty Kazimierza Karabasza i Marcela Łozińskiego; retrospektywę filmów Dušana Hanáka oraz Karela Vachka. Kazimierz Karabasz poprowadzi WARSZTATY FILMU DOKUMENTALNEGO. Najlepsze z powstałych etiud zostaną zaprezentowane na zakończenie VIII MDFD „Rozstaje Europy", a także na antenie TVP 3 Lublin i TV Kino Polska.

W jury festiwalu zasiądą: Dušan Hanák (Słowacja), Irina Romanczenko (Ukraina), Tadeusz Lubelski (Polska), Karel Vachek (Czechy).

Pod hasłem „PRL i okolice" zobaczymy filmy polskie, czeskie i słowackie, m.in. „Papierowe głowy" Dušana Hanáka, „Jeden dzień w PRL" i „Usłyszcie mój krzyk" Macieja Drygasa, „Spacer z Dziennikiem" Grzegorza Linkowskiego. Projekcjom towarzyszyć będzie wystawa IPN „Obraz wroga w propagandzie PRL", przygotowana przez Biuro Edukacji Publicznej Instytutu Pamięci Narodowej we współpracy z Muzeum Tradycji Niepodległościowych.

Zoom – Zbliżenia: laureaci

Jury Międzynarodowego Festiwalu Filmowego „ZOOM – Zbliżenia" 2007: Artur „Baron" Więcek; Ctirad Stipl; Witold Kon; Daniel Antosik; Jarosław Gromadzki; Wolfgang Frenier wydało werdykt:

GRAND PRIX: Wojciech Kasperski, „Miasto ucieczki";
I nagroda: Karolina Bielawska, „Koniec lata";
II nagroda: Artur Pilarczyk, „Swoimi słowami";
III nagroda: Daniel Böhme (D), „13 Stufen";
Nagroda Specjalna Jury: Barbara Białowąs, „Landryneczka";
Nagroda specjalna za najlepszą animację: Iza Plucińska (PL-D), „Jam session";
Nagroda specjalna za film studencki: Filip Marczewski, „Melodramat";
Nagroda specjalna za film amatorski: Wojciech Wikarek, „Najdłuższa szychta";
Nagroda specjalna za film niezależny: Filip Rudnicki, „Zazdrość";
Wyróżnienia: Albert Radl (D), „Verschlossen", Mathijs Geijskes (NL), „50 cents", Paweł Popko, „Ku... ku... kułcze jajo", Tobias Wiemann (D), „Altwarp-Neuwarp", Jakub Husar (CZ), „Dalur", Krzysztof Jankowski, „Tor", Karolina Krajczewska, „Dalej", Piotr Ryczko, „Poza ciszą", Alessandro Brucini (I), „elektraZen-Suite", Petra Schröder (D), „Knospen wollen explodieren".
Nagroda Publiczności: Paulina Skibińska, „Jest jeszcze czas";
kategoria „Made in Karkonosze": Wojciech Antosik i Mateusz Olek, „Gigant".

Nominacje do nagrody OFFSKARa
najlepszy film: „Miasto ucieczki", reż. Wojciech Kasperski;
najlepsza reżyseria: Wojciech Kasperski, „Miasto ucieczki";
scenariusz: Karolina Bielawska, „Koniec lata";
zdjęcia: Mariusz Konopka, „Swoimi słowami";
montaż: Grzegorz Korczak i Piotr Ryczko, „Poza ciszą";
aktorka: Sylwia Juszczak, „Swoimi słowami";
aktor: Eryk Lubos, „Miasto ucieczki"
film dokumentalny: „Ku... ku... kułcze jajo", reż. Paweł Popko.

Francophonic Festival NOC FILMÓW KRÓTKICH

W sobotę 17 marca 2006 o 22.30 w pięciu kinach (Warszawa – „Muranów", Poznań – „Muza", Kraków – „Pod Baranami", Łódź – „Cytryna", Gdańsk – Aula Biblioteki UG) rozpocznie się „Noc filmów krótkich"w ramach Francophonic Festi-

val: prezentacja najciekawszych filmów krótkometrażowych z obszarów francuskojęzycznych. Tej Nocy głos zabiorą wielcy i uznani, jak choćby François Ozon, jak i reżyserzy, którzy za kamerą znaleźli się pierwszy raz. Obok fabuł będzie można zobaczyć animowane przypowiastki i poważne dokumenty. Obok kina europejskiego – obrazy z egzotycznych krajów: Senegalu, Ruandy, Tajlandii.

Hartley-Merrill: rekord pobity

Rekordowa liczba scenariuszy wpłynęła na Konkurs Scenariuszowy Hartley-Merrill 2007, organizowany w Polsce przez Mistrzowską Szkołę Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Spośród 150 (sic!) zgłoszonych prac Komisja Kwalifikacyjna, wyłoniła 18 finałowych scenariuszy, które oceni Jury: Sławomir Fabicki, Anna Jadowska, Maciej Karpiński, Anna Skonieczna oraz Edward Żebrowski. Uroczyste ogłoszenie wyników konkursu oraz konferencja prasowa odbędą się 8 marca 2007, w warszawskim kinie Muranów.

7. Tydzień kina hiszpańskiego

O kolejnym Tygodniu Kina Hiszpańskiego pisaliśmy już w poprzednim numerze „Kina", więc przypomnimy tylko terminy, w których można będzie zobaczyć najciekawsze hiszpańskie filmy fabularne, dokumentalne i krótkometrażowe ostatnich lat.
W Warszawie to 15-22 marca w kinie Muranów i Kinotece, w Krakowie – 19-25 marca, kino Pod Baranami, we Wrocławiu – 21-27 marca, kino Warszawa, w Łodzi 23-29 marca, kino Charlie, i wreszcie w Poznaniu 25-31 marca, kino Pałacowe.

SZCZEGÓŁY: WWW.MANANA.PL

KONKURS

Dla naszych Czytelników dostaliśmy gratisowe dwuosobowe wejściówki na 6. Tydzień Filmów Hiszpańskich (Warszawa – 15-22 marca, Kraków – 19-25 marca, Wrocław – 21-27 marca, Łódź – 23-29 marca, Poznań – 25-31 marca). Otrzymać je mogą Ci z Państwa, którzy odpowiedzą prawidłowo na konkursowe pytanie:
Na jakim polskim festiwalu startował w konkursie film „El cielo gira"?
Prosimy o przesyłanie odpowiedzi za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT). Czytelnicy z Warszawy i Krakowa mogą brać udział w konkursie do 12 marca, a z pozostałych miast odpowiedzi przyjmujemy do 19 marca. Odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO5. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

Nagrody i wyróżnienia

W Trieście dla „Z odzysku", „Zapomnianych" i „Pomiędzy"

Na MFF w Trieście we Włoszech film Sławomira Fabickiego „Z odzysku" otrzymał Specjalne Wyróżnienie Jury. W kategorii dokumentu główną nagrodę festiwalu zdobyła polska reżyserka pracująca w Szwecji, Agnieszka Łukasiak, za film „Zapomniane". Wyróżnienie publiczności w kategorii filmu krótkometrażowego uzyskał film „Pomiędzy" Jose Iglesiasa Vigil, zrealizowany w łódzkiej szkole filmowej i współfinansowany przez PISF.

WWW.TRIESTEFILMFESTIVAL.IT

W Teheranie dla „Komornika"

„Komornik" Feliksa Falka zdobył nagrodę za najlepszy scenariusz (autorstwa Grzegorza Łoszewskiego) na 25. MFF w Teheranie – Fajr International Film Festival (1-11 lutego). Jury doceniło wartości duchowe i moralne scenariusza.
W programie festiwalu pokazano też „Parę osób, mały czas" Andrzeja Barańskiego.

WWW.FAJRFESTIVAL.IR

W Montanie dla „Nasion"

Na Sky Documentary Film Festival w Missoula w Montanie (USA), „Nasiona" Wojciecha Kasperskiego ze zdjęciami Szymona Lenkowskiego otrzymały Nagrodę Specjalną Jury oraz Artistic Vision Award za wyjątkowe walory artystyczne.

W Domzale dla „Praszczura"

Dokument Mirosława Dembińskiego „Praszczur" dostał kolejną nagrodę: Specjalne Wyróżnienie w kategorii Sportów Górskich i Filmów Przygodowych na MFF Górskich w Domzale (Słowenia).

Nasi za granicą

Adamek na festiwalach

Dokument „W drodze" Macieja Adamka pojechał do Australii na Byron Bay Film Festival (9-17 lutego) Potem zostanie zaprezentowany na Belfast Film Festival (22 marca – 1 kwietnia), a następnie na Dawson International Film Festiwal w Kanadzie (5-8 kwietnia).

Górska w Nowym Jorku

„Moje dziecko jest aniołem", dokument Moniki Górskiej, znalazł się wśród filmów z 29 krajów świata w finale konkursu programów telewizyjnych – New York Festivals 2007.

WIĘCEJ: WWW.NEWYORKFESTIVALS.COM

Janos Krawczyk na Berlinale i w Paryżu

„Rendez-vous" Marcina Janosa Krawczyka, 8-minutowy dokument, zrealizowany w ramach kursu dokumentalnego w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy, startował w nowo utworzonym konkursie krótkich metraży na 57. Berlinale. Wzięło w nim udział 16 filmów z 12 krajów świata. Film Krawczyka weźmie też udział w konkursie 29. Festiwalu Cinema du Reel w Paryżu (9-28 marca).

Glazer w Clermont-Ferrand i Tampere

Zrealizowany w ramach programu 30 minut w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy film „Podróż" Dariusza Glazera startuje w międzynarodowym konkursie prestiżowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Clermont-Ferrand 2007.
Film został też zakwalifikowany do konkursu festiwalu w Tampere (7-11 marca).

Campus Talent na Berlinale

Nagroda dla Kasi Klimkiewicz

Absolwentka łódzkiej szkoły filmowej Kasia Klimkiewicz wspólnie z Amerykaninem Andrew Friedmanem filmem „Wasserschlacht – wielka wojna graniczna" wygrała konkurs na berlińskim Campusie Talentów. Ich film, nagrodzony Berlin Today Award, to opowieść o bitwie staczanej na moście Oberbaum łączącym dwie rywalizujące dzielnice w Berlinie.

Idziak i Kaczmarek wykładali

W ramach 5. Talent Campus na 57. Berlinale seminarium operatorskie Kodaka poprowadził Sławomir Idziak. Wybitny polski operator, pracujący również przy wielkich zachodnich produkcjach, podzielił się swoimi doświadczeniami zawodowymi ze studentami z całego świata. Warsztaty dla młodych filmowców poprowadził też światowej sławy kompozytor muzyki filmowej, Jan A. P. Kaczmarek.

Lech Majewski na Berlinale i w Vancouver

Od 9 do 15 lutego w Vancouver's Pacific Cinematheque Pacifique odbywała się retrospektywa filmów Lecha Majewskiego „Conjuring the Moving Image". W programie kanadyjskiej imprezy znalazły się „Angelus", „Wojaczek", „Pokój saren", „Rycerz", „KrewPoety", „Ewangelia według Harry'ego" i „Ogród rozkoszy ziemskich". Szczegóły: www.cinematheque.bc.ca
Cykl videoartów Lecha Majewskiego „KrewPoety" został zaprezentowany podczas tegorocznego Berlinale. Instalację zorganizował Polski Instytut Sztuki Filmowej przy współudziale Silesia Film oraz Atlasu Sztuki.

WWW.LECHMAJEWSKI.ART.PL

Niemieckie Niuanse – Deutsche Details

Niemieckie Niuanse – Deutsche Details to tytuł 6. Tygodnia Kina Niemieckiego w Polsce. Siedem miast (Wrocław, Opole, Katowice, Racibórz, Gdańsk, Piła, Olsztyn) odwiedzi młode kino niemieckie.
Impreza ma pokazać aktualny obraz Niemiec i zainteresować polskiego widza zachodnim sąsiadem. Pokazywane będą długometrażowe filmy młodych niemieckich reżyserów i krótkie filmy studentów i absolwentów niemieckich szkół filmowych. Wszystkie – z napisami polskimi.
Patronat honorowy nad 6. Tygodniem Młodego Kina Niemieckiego objęła pani prof. dr Gesine Schwan, koordynator rządu niemieckiego ds. współpracy przygranicznej i społecznej z Rzecząpospolitą Polską.
Terminy:
5-9 marca: Wrocław, kino Atom
11-16 marca: Racibórz, kino Prze-

mko; 12-17 marca: Katowice, kino Swiatowid; 19-23 marca: Opole, kino MOK (Miejski Ośrodek Kultury) oraz Piła, kino Koral; 26-30 marca: Gdańsk, Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczno-Historyczny, Auditorium 039, ul. Wita Stwosza 55 oraz Olsztyn, kino Awangarda.
W ramach przeglądu odbędzie się szereg imprez towarzyszących: dyskusje, koncerty, rozmowy z reżyserami i konkursy filmowe.

Nagrody „Lumieres" w Paryżu

W Paryżu po raz dwunasty rozdane zostały nagrody „Lumieres", przyznawane przez dziennikarzy zagranicznych akredytowanych we Francji. Akademia Lumieres, wzorowana na hollywoodzkich Złotych Globach, wręczyła swe Pantery podczas ceremonii celebrowanej w Espace Cardin, teatrze na Polach Elizejskich.
Nagroda Lumieres dla najlepszego filmu przypadła „Ne le dis a personne" (Nie mów nikomu), adaptacji sensacyjnej powieści Harlana Cobena w reżyserii Guillaume'a Canet. Film Canet, znanego aktora, zdobył również nagrodę publiczności telewizji TV5Monde, głosującej za pośrednictwem internetu.
Pascale Ferran otrzymała Panterę dla najlepszego reżysera za realizację „Lady Chatterley", według powieści D. H. Lawrence'a, a grającą główną rolę Marine Hands uznano za najlepszą aktorkę roku.
Tytuł najlepszego aktora przypadł Gérardowi Depardieu, bezbłędnemu w roli podstarzałego piosenkarza produkującego się po prowincjonalnych balach w filmie „Quand j'étais chanteur" (Piosenkarz) Xaviera Giannoli.
Pantery dla największych rewelacji przypadły Mélanie Laurent i Julienowi Boisselier, aktorom z „Je vais bien ne t'en fais pas" (Nie martw się, wszystko w porządku) Philippe'a Lioret. Mélanie gra w nim dziewczynę poszukującą zaginionego brata bliźniaka, a Julien – jej filmowego narzeczonego.
Rachid Bouchareb i Olivier Lorelle, scenarzyści „Indigenes" Rachida Bouchareb, odebrali Panterę za najlepszy scenariusz. Film, wyróżniony w Cannes zespołową nagrodą za role męskie i nominowany do Oscara w kategorii filmu obcojęzycznego, obejrzało we Francji ponad 3 miliony widzów.
Nagroda dla najlepszego filmu francuskojęzycznego powstałego poza Francją przypadła w tym roku Abderrahmanowi Sissako (Mali) za film „Bamako".
Nagrody Lumieres przyznaje Stowarzyszenie Dziennikarzy, któremu przewodzi Christian Rioux z kanadyjskiego Québeku, zaś sekretarzem generalnym jest Grażyna Arata, paryska korespondentka „Kina".

Konkurs krótkich fabuł na Nowych Horyzontach

Dotychczasowy konkurs polskich filmów dokumentalnych i animowanych w ramach festiwalu Era Nowe Horyzonty rozszerza formułę!
Poza filmami dokumentalnymi i animacjami, dodano trzecią kategorię – fabuła.
Konkurs organizowany jest we współpracy ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich, które jest fundatorem nagród.
Konkurs rozstrzygany jest w plebiscycie publiczności.
Termin zgłaszania filmów: 1 maja. Zgłoszenia Joanna Łapińska e-mail: joannal@snh.org.pl +48 22 536 92 24.

WWW.ERANOWEHORYZONTY.PL

Pierwszy dokument

Na początku lutego ruszył program PIERWSZY DOKUMENT: wspólna inicjatywa Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy, TVP oraz Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.
W tym roku powstanie ok. 15 dokumentów o tematyce współczesnej, 10-15-minutowych, realizowanych w profesjonalnych warunkach produkcyjnych. Każdy uczestnik ma do dyspozycji budżet w wysokości do 60 tys. zł na film i 30% w tzw. aporcie rzeczowym. Producent filmu zapewnia opiekę artystyczną. W programie mogą wziąć udział absolwenci szkół filmowych przed debiutem lub realizacją drugiego filmu, studenci reżyserii, operatorzy filmowi, osoby bez wykształcenia filmowego z dorobkiem artystycznym. Inspiracją do programu Pierwszy dokument był cieszący się dużym zainteresowaniem program 30 minut.
Pierwszy projekt realizowany w ramach programu to „Z pasji" Joanny Kaczmarek, która rozpoczęła zdjęcia 3 lutego na warszawskiej Pradze.
Do realizacji przygotowuje się już dziesięciu innych reżyserów: Thierry Paladino, Michał Marczak, Jakub Piątek , Kryspin Pluta, Jacek Szarański, Barbara Medajska, Edyta Wróblewska, Jacek Bączyk, Paweł Sobczyk i Marcin Sauter.
Do końca marca 2007 r. trwa nabór na II edycję programu „Pierwszy dokument".

WIĘCEJ: WWW.SFP.ORG.PL
KOORDYNATOR PROJEKTU:
ORIANA KUJAWSKA
TEL. +22 845 49 86, FAX +22 845 39 08
MOBILE +48 693 29 95 39
O.KUJAWSKA@SFP.ORG.PL

Polskie dokumenty w Izraelu

W dniach 2, 4 i 6 lutego odbyły się w Filmotekach w Tel Awiwie, Haifie i Jerozolimie pokazy filmów powstałych w ramach projektu „Rosja-Polska. Nowe spojrzenie". Widzowie izraelscy obejrzeli cztery dokumenty: „7 x Moskwa" Piotra Stasika, „Mój Kieślowski" Iriny Wołkowej, „Elektryczka" Macieja Cuske i „Nasiona" Wojciecha Kasperskiego.
Projekt „Rosja-Polska. Nowe spojrzenie" jest realizowany przez Eureka Media i Instytut Adama Mickiewicza przy współpracy Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, TVP oraz polskich i rosyjskich szkół filmowych od 2004 roku. Do tej pory powstało 11 filmów, które były pokazywane w Polsce i za granicą 271 razy, zdobywając 22 nagrody na festiwalach.
Ostatnio film Macieja Cuske „Elektryczka" wziął udział – jako jedyny polski film dokumentalny – w 36. MFF w Rotterdamie.
Pokazy w Izraelu organizatorzy wykorzystali do promocji nowego projektu „Izrael-Polska. Nowe spojrzenie", w którego ramach studenci i młodzi absolwenci izraelskich szkół filmowych realizować będą krótkie filmy dokumentalne w Polsce, a młodzi reżyserzy polscy – w Izraelu. Do 15 marca można złożyć swoją propozycję do realizacji w ramach nowego projektu.

WIĘCEJ: WWW.NEWGAZE.INFO

Oskariada w Kinotece

VI Międzynarodowe Forum Niezależnych Filmów Fabularnych Oskariada odbędzie się w dniach 18-22 kwietnia w warszawskiej Kinotece.
Filmy do konkursu głównego na DVD należy przesyłać do 19 marca pod adres:
Warszawska Szkoła Filmowa
ul. Świeradowska 43
02-662 Warszawa
z dopiskiem: 6. MFNFF Oskariada
Imprezami partnerskimi MFNFF Oskariada są: Festiwal Filmowy „CO2" w Osace (Japonia) oraz Festiwal Filmów Krótkometrażowych „FF600" w Lublanie (Słowenia).

ORGANIZATORZY: STOWARZYSZENIE FILMFORUM ORAZ FUNDACJA EDUKACJI I SZTUKI FILMOWEJ MACIEJA ŚLESICKIEGO I BOGUSŁAWA LINDY „LATERNA MAGICA". WSPÓŁPRACA: WARSZAWSKA SZKOŁĄ FILMOWA, KINO KINOTEKA, NIEZALEŻNE ZRZESZENIE STUDENTÓW SZKOŁY GŁÓWNEJ HANDLOWEJ. PATRON MEDIALNY: MIESIĘCZNIK KINO. SZCZEGÓŁY: WWW.OSKARIADA.FILMFORUM.PL

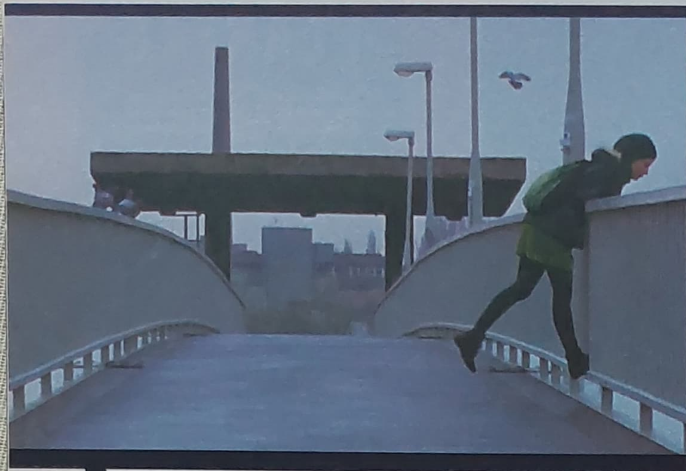
Pożegnania

Krystyna Feldman (86), niezwykła aktorka teatralna i filmowa, jedna z najbardziej znanych i lubianych aktorek charakterystycznych. Córka wybitnego aktora teatralnego Ferdynanda Feldmana. Debiutowała we Lwowie. Po wojnie występowała m.in. w Jeleniej Górze, Szczecinie, Łodzi, Nowej Hucie i Opolu, a od roku 1976 w Poznaniu (1976-83 Teatr Polski, od 1983 – Teatr Nowy). W filmie zadebiutowała w „Celulozie" Jerzego Kawalerowicza (1953). Zagrała prawie sto ról filmowych. Pod koniec życia jej olbrzymi talent został dostrzeżony dzięki kreacji w „Moim Nikiforze" Krzysztofa Krauze. ■

KONKURS

Przypominamy o zaproszeniu dla naszych Czytelników do Cieszyna na Przegląd Kino na Granicy (27 kwietnia – 3 maja 2007). Organizatorzy imprezy ufundowali dla Państwa karnety na imprezę (łącznie z noclegami), a otrzymać je można odpowiadając prawidłowo na konkursowe pytanie:
W którym roku oparty na prozie Hrabala film „Pociągi pod specjalnym nadzorem" został nagrodzony Oscarem dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego?
Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 12 kwietnia 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO3. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK



„ŚWIEŻE POWIETRZE"

Węgierska Wiosna Filmowa

Węgierska Wiosna Filmowa, czyli 6. Tydzień Filmu Węgierskiego odbędzie się od 23 marca do 2 maja 2007 w 8 kinach w Polsce. 23-27 marca w Toruniu, 13-17 kwietnia w Katowicach, 18-22 kwietnia w Warszawie, 20-24 kwietnia w Krakowie, 16-20 maja w Poznaniu, 23-27 maja w Łodzi, w Lublinie oraz we Wrocławiu. Widzowie zobaczą 10 nagrodzonych filmów z ostatnich dwóch lat, fabuły: „Świeże powietrze", r. Ńgnes Kocsis, „Biała dłoń", r. Szabolcs Hajdk, „Taxidermia", r. György Pálfi, „Moje jedyne", r. Gyula Nemes, „Wyzwoliciel ptaków, chmura, wiatr", r. István „Taikyo" Szaladják oraz krótkie metraże: „Before Dawn", r. Bálint Kenyeres, „639 lalka", r. Györg Dési András, Gábor Móray, „Obrzęd Karussela", r. Zoltán Gayer, Péter Molnár, „Listy", r. Ferenc Cakó, „Wcześniej czy później", r. István Madarász.

WWW.HUNGARY.ART.PL

Slamdance zaprasza

Do 30 marca można zgłaszać filmy na polską wersję Festiwalu Kina Niezależnego Slamdance, która odbędzie się w Krakowie w Teatrze Łaźnia Nowa w dn. 20-22 kwietnia. Szczegóły i formularze: www.laznianowa.pl/slamdance Twórcy dwóch nagrodzonych filmów pojadą do USA na Slamdance 2008. Festiwal to konkurs polskich filmów: krótkich i pełnometrażowych. Organizatorzy nie stawiają żadnych wstępnych ograniczeń, liczą się tylko walory artystyczne, a w budżecie produkcji od nadawców telewizyjnych działających w Polsce może pochodzić nie więcej niż 50% środków. Nagrodzone na festiwalu filmy (długi i krótki) będą miały prawo do prezentacji na przyszłorocznym festiwalu Slamdance w USA, a twórcy (reżyser i operator) zostaną zaproszeni na festiwal do USA. Będą też nagrody pozaregulaminowe.

KONTAKT:
RAFAŁ KOSECKI +48 504581515

english index: contents



MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ



Zrealizowano w ramach Programu Operacyjnego Promocja Czytelnictwa ogłoszonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Baza archiwalna „Kina" pod adresem www.kino.org.pl



Zrealizowana przy wsparciu POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUKI FILMOWEJ

WYDAWCA:
Fundacja „KINO"

ADRES REDAKCJI I FUNDACJI:
00-724 Warszawa,
ul. Chełmska 21
tel. 841-68-43, tel./fax 841-90-57
e-mail: kino@kino.org.pl
http://kino.onet.pl

NUMER KONTA:
35 1050 1054 1000 0022 8533 3569

OGŁOSZENIA:
przyjmuje Fundacja
Redakcja nie odpowiada za treść ogłoszeń

PROMOCJA I KOLPORTAŻ
Jacek Cegiełka

ADMINISTRACJA
Grażyna Tatarska

REDAGUJE ZESPÓŁ:
Bożena Janicka (dział krajowy), Andrzej Kołodyński (red. nacz.), Maria Kornatowska, Jerzy Płażewski, Magda Sendecka, Konrad J. Zarębski (sekr. red.)

STALE WSPÓŁPRACUJĄ:
Grażyna Arata, Iwona Cegiełkówna, Alicja Helman, Tomasz Jopkiewicz, Magda Lebecka, Tadeusz Lubelski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Tadeusz Sobolewski, Tadeusz Szczepański, Tadeusz Szyma, Piotr Śmiałowski

PROJEKT GRAFICZNY:
Luxsfera Design:
Justyna Wróblewska
i Kasper Skirgajłło-Krajewski
www.luxsfera.pl

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Maciej Sawicki

REDAKCJA TECHNICZNA
Joanna Fiszer

DRUK
KRA-BOX
Drukarnia Offsetowa
04-762 Warszawa,
ul. Mrówcza 94b
tel./fax (48/22) 615 21 61
e-mail: biuro@kra-box.pl

Redakcja zastrzega sobie prawo do skracania i redagowania tekstów oraz zmiany tytułów i śródtytułów.

Warunki prenumeraty „RUCH" SA

1. PRENUMERATA KRAJOWA
Wpłaty przyjmowane są tylko na okresy kwartalne. Cena za III kwartał 2007 wynosi 13 zł – termin przyjmowania wpłat: do 5 VI 2007 Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora (dostawa w uzgodniony sposób).

2. PRENUMERATA ZAGRANICZNA:
Złotówkowa na III kwartał 2007 – termin do 20 V 2007 (cena prenumeraty plus rzeczywiste koszty wysyłki) i eksportowa – dewizowa od dowolnie wybranego numeru w roku kalendarzowym. Wpłaty przyjmuje RUCH SA Odddział Krajowej Dystrybucji Prasy, konto: PeKaO SA IV O/W-wa 68 1240 1053 1111 0000 0443 0494. (Dodatkowe informacje: tel. 620-12-71 w. 2366).

PRENUMERATA REDAKCYJNA NA 2007 ROK
Na dowolne okresy. Krajowa: 6,50 zł za egzemplarz; zagraniczna o 100% droższa od krajowej; dewizowa – pocztą zwykłą: 3,5 euro za egz., pocztą lotniczą (Europa): 4 euro za egz.



FOT. DAREK MAJEWSKI

ścinki

BOŻENA JANICKA

Single

8 marca było kiedyś Święto Kobiet. Skasowano je – i słusznie, bo w czasach, gdy byle kwiatkiem nikogo nie przekupisz, mogłoby przyjąć charakter antypaństwowy. Jest wystarczająco niebezpiecznie, kiedy o swoje prawo upomina się mniejszość, a cóż dopiero, gdyby większość. Na szczęście dla porządku publicznego awantury wywołuje tylko mniejszość większości, czyli feministki. O sprawy poważniejsze upomina się jak zawsze kino.

Tak więc w marcu miał wejść na ekrany (podobno ostatecznie wejdzie w maju) film debiutującej pani reżyser, zatytułowany „Wieża", o trzech samotnych, młodych paniach. Jest to głos w obronie coraz bardziej zagrożonego prawa każdej kobiety do posiadania na własność jednego egzemplarza mężczyzny (*Każdy ma prawo do własności*, Konstytucja RP, art. 64, pkt. 1). Autorka mogłaby sobie ułatwić zadanie, konstruując postacie, które widz gotów byłby pokochać niejako w zastępstwie opornych mężczyzn, tymczasem idzie na całość: żadnego lukru, to nie komedia romantyczna.

Oto trzy panie po trzydziestce (autorka jest ich rówieśnicą), nieźle ulokowane w życiu, finansowo niezależne. Jedna uczy angielskiego i jest tłumaczką, druga pracuje jako stylistka w agencji reklamowej, trzecia jest aktorką. Żadna nie ma partnera, są to tzw. single. Przed kilkudziesięciu laty ich problem nosiłby trywialną nazwę: groźba staropanieństwa (wtedy już po prostu staropanieństwo) i wyglądałby zupełnie inaczej, lecz i dziś nie jest bynajmniej wyimaginowany.

Doskwiera im mianowicie – brak seksu. Dwie rozwiązują ten problem przy pomocy autoerotyzmu, trzecia posługuje się w tym celu osobą szefa. Cóż, nie ma lekko, ale przynajmniej, jeśli wierzyć „Wieży", nie dręczy ich lęk przed samotnością, pragnienie posiadania rodziny czy generalna życiowa frustracja typu: *wszystkie mają, a ja ni mom* (to z ludowej piosenki).

Dlaczego pozostały same? Odpowiedzi wprost nie ma, lecz poznając wszystkie trzy – a trzy to już prawie reprezentacja – zaczynamy mgliście coś kojarzyć. A więc stylistka: kolekcjonerka, zalicza facetów i porzuca. A kiedy chciałaby już przestać, ma trudności z zaakceptowaniem naiwniaka, tymczasem w grę wchodziłby tylko naiwniak. Aktorka ma chyba problem, na jaką wersję samej siebie ma się zdecydować: omdlewającej niewolnicy zmysłów (takie kawałki recytuje w czasie sesji fotograficznej) czy nieśmiałej młodej damy, co w wybranym obiekcie (w tym przypadku jest to ów fotograf) wywołać musi kompletną dezorientację. Wreszcie anglistka, główna postać filmu: to jej nadzieje na trwały związek z męskim singlem i klęska tych nadziei stanowią trzon fabuły filmu. Lecz pozostaje zagadką, na czym właściwie budowała swe nadzieje. Ów związek wyglądał bowiem tak: poznali się wieczorem i bez wstępnych ceregieli – ani nawet szczególnych, personalnie adresowanych porywów namiętności – spędzili z sobą noc. Potem spotykali się co pewien czas w tym samym celu, nie dodając do seksu ani ludzkiego ciepła, ani czułości, ani zainteresowania światem drugiej osoby. I oto pani singel jest wstrząśnięta (*boleśnie mnie zranił* – skarży się psychoterapeutce), kiedy facet mówi jej otwartym tekstem: *nie jestem w tobie zakochany, nie jesteśmy nawet parą*.

Najbardziej zadziwiające jest w tych zjadliwych wizerunkach, że autorka zdaje się nie mieć pojęcia, iż pokazała kobiety, od których każdy roztropny facet uciekałby na kilometr. Więcej: wydaje się pewna, że powinny być przyjętym z wdzięcznością darem losu dla każdego mężczyzny, a oni stawiają opór tylko dlatego, że nie dorośli do trwałych związków.

Film zaczyna się oryginalnie – animowanym prologiem. Wieża znalazła się w tytule nie bez powodu: zamknięta w wieży anonimowa królewna czeka na animowanego królewicza. Lecz jak sugeruje zakończenie, ta metaforka może dziś odnosić się raczej do sytuacji odwrotnej. To królewicz zamyka się w wieży, i nie ma ochoty otworzyć drzwi przed nikim. Wieża w ostatnim ujęciu, już nie animowana, lecz poniekąd rzeczywista – to luksusowy wieżowiec, w luksusowym apartamencie mieszka tam ów singel (jest właścicielem agencji reklamowej). To faceci zamykają się w wieży i czekają nie wiadomo na kogo, *boleśnie raniąc* tym królewny – chce chyba powiedzieć autorka.

Otóż mniej więcej wiadomo – i to byłby ostatni element tej układanki. Trzeba powiedzieć przykrą prawdę: te królewny wkroczyły już, niestety, w wiek królowych. No i wygląda na to, że królewicz z wieży, też już w latach, mniej czy bardziej świadomie kombinuje tak: kiedy będę miał lat czterdzieści – królowa będzie miała tyleż, kiedy pięćdziesiąt – królowa również – itd. No i zrobi wszystko, żeby żadna królowa nie wmeldowała mu się do wieży na stałe, zamykając drogę ewentualnej królewnie.

W warszawskim autobusie linii 119, na ścianie przy fotelu za kierowcą, zobaczyłam niedawno narysowane mazakiem serce, a w nim inskrypcję: „Karolcia + Piotrek = BWM". Jest wiek BWM – i wiek BMW, te fazy są najczęściej rozdzielone. Wracając do „Wieży", damskie single z tego filmu popełniły chyba ten właśnie błąd, że o tym zapomniały. Było tak długo nie czekać.



swoimi słowami

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Historia bez happy endu

Idę na konferencję „Kogo kręci kino historyczne?" urządzonej przez Muzeum Historii Polski, które ma powstać. Są referenci z Rosji, Niemiec, USA, Polski. Są nasi reżyserzy, przymierzający się tematów *historycznych*: Dariusz Gajewski, laureat konkursu na scenariusz o Powstaniu Warszawskim, Robert Gliński, który od lat przygotowuje się do drugiego po Wajdzie filmu o Katyniu, Sławomir Fabicki, który przygotowuje scenariusz o żołnierzu Wehrmachtu pacyfikującym Warszawę.

Wysoka sala Archiwum Akt Dawnych przy Długiej. Dwa przeciwległe kominki przeglądające się w lustrach. Gipsowe orły, wczepione w gzymsy. Skąd ja tę salę znam? Tutaj w 1989 Konwicki kręcił „Dziady". Byłem świadkiem, jak Rollisonowa w czerni błaga Senatora o litość nad torturowanym synem. Ksiądz Piotr przepowiadał Senatorowi śmierć. Zegar wybijał godzinę. Na salę padł cień. *To będzie takie lustrzane, magiczne ujęcie* – mówił Konwicki. Pokazał mi scenopis „Lawy" – na stronie tytułowej był wklejony obrazek Matki Boskiej Ostrobramskiej.

– *Pozwoliłem sobie na pewną bezczelność* – mówił mi Konwicki – *Zakończyłem „Dziady" happy endem. Ten happy end wymuszają na mnie okoliczności, ale także moje własne zniecierpliwienie naszym nieodmiennie płaczliwym losem. Bo jeśli nawet w historii ulegliśmy jakiemuś skrzywieniu, to nie możemy w kółko powtarzać, że to historia tak nas zniekształciła. Sami musimy wstać na nogi, wyprostować się.*

I zdarzył się *happy end* – w filmie i w rzeczywistości. Symboliczny koniec polskiego scenariusza klęski. Pomiędzy ostatnie ujęcia „Lawy" wdziera się życie, przeczy tekstowi. Jeszcze stary Konrad-Holoubek deklamuje wstęp do „Dziadów części III": „*Czymże są wszystkie ówczesne okrucieństwa w porównaniu z tym, co naród polski teraz cierpi i na co Europa teraz obojętnie patrzy...* – ale obraz mówi już co innego. Ten naród nie cierpi. Ludzka lawa sunie w gigantycznym pochodzie pierwszomajowym, wylewa się przed Pałacem Kultury z sylwetką Marriotta w tle, a tam, zamiast trybuny – ołtarz. Msza papieska. Najkrótszy i najtrafniejszy skrót dziejów PRL. I drugi obraz, który wcina się między strofy „Dziadów": brama fabryczna, rok 1989; ludzie wychodzą z pracy, wśród nich ekipa filmowa – aktorzy, uczestnicy obrzędu: Komorowska z Holoubkiem, Konwicki w płaszczu. *Wkrótce, wkrótce koniec „Dziadów"*... Tak – to był kres jakiejś epoki, jakiegoś rozumienia świata, jakiegoś przymusu. Ten film stał się zapisem zawieszonej, ostrożnej nadziei czasu przedwyborczego.

Kiedy ni stąd, ni zowąd otwierała się przed nami, po raz pierwszy w życiu, zupełnie nowa perspektywa, nie czuliśmy się do niczego zmuszeni, nie byliśmy ogarnięci żadną romantyczną gorączką. Charakterystyczna była zwyczajność, normalność tego, co się wtedy zdarzyło z nami i z krajem.

Teraz, po latach wchodzę do sali Archiwum Akt Dawnych, po której wówczas przechadzał się Senator z „Dziadów" (Henryk Bista). Nagle przenoszę się w środek tamtych zdarzeń. Czuje ich zapach, ostry, jak zapach wilgotnego chodnika po deszczu. Rok '89. Rodzi nam się dziecko, prawie równocześnie odbywają się wybory – łagodny koniec naszej półniewoli. A tam – czołgi na placu Tien An Men. Pierwsze numery „gazety".

Wszedłem w tamten czas jako *niewierny Tomasz*, bez kompleksu kombatanta, nie jako reprezentant kolejnego straconego pokolenia, bo nic nie straciłem, a może tylko nie wymagałem od świata zbyt wiele. Żyłem własnym życiem, będąc równocześnie w samym środku wydarzeń i uczestnicząc w nich swoim pisaniem. Wolność oznaczała dla mnie przede wszystkim miejsce dla siebie, takiego, jaki jestem. Moją wadą jest to, że jestem dość zadowolony z życia, mimo okoliczności nie sprzyjających, mimo takiej, a nie innej historii, która – jak mówił Białoszewski – *przeszła się po nas fest*. Ale wyrażenie tego zadowolenia jest w polskiej kulturze traktowane jak grzech.

Chcemy zwrócić uwagę świata na nasze męczeństwo. Czy nie ma w tym echa mesjanistycznych wyobrażeń romantycznych o Upadku Sprawiedliwego Narodu? O Męce jako warunku Zmartwychwstania? Konwicki w „Lawie" – filmie przyjętym ze zdawkowym szacunkiem, nie przedyskutowanym – polemizował z polskim mesjanizmem. Dziś widać wyraźnie, że tamtym, romantycznym językiem, przeniesionym z czasów zaborów – językiem, który dziś wraca, w inscenizacjach historycznych, w mowie polityków – nie da się oddać doświadczenia mojego, 60-letniego już pokolenia. Nie mamy wciąż klucza do oddania życia w kolejnych fazach PRL, jak i potem.

O czasach rewolucyjnych mówi się, że wciągają jednostki w wir wydarzeń. Rok 1989 nie wciągał. Pozostawił mnie w spokoju. Wolność poznaje się po tym, że wydarzenia historyczne nas nie przerastają, tylko zwracają nam samych siebie. Jak opowiedzieć tak pojmowaną historię? Z dyskusji w sali Archiwum Akt Dawnych wynikało, że historia Polski na ekranie to wyłącznie bitwy, powstania, męczeństwo. Podejmowana jest walka z dawną, peerelowską propagandą – co by znaczyło, że wciąż jesteśmy od niej uzależnieni. Dla zwolenników lansowanej obecnie polityki historia jest jak pokój, w którym trzeba tylko poprzestawiać meble. Co stało na lewo, trzeba przestawić na prawo. Nie godzę się z tym. Historia jest tworem żywym, nieustannie zmieniającym się, otwierającym nowe perspektywy. Film Volkera Schloendorffa o narodzinach Solidarności w Stoczni Gdańskiej jest przykładem, że można pokazać legendę Sierpnia od innej strony, nie tyle jako wyłom w systemie, ale jako potraktowanie przez robotników haseł ustroju w sposób literalny. Z oglądanego niedawno dokumentu o Leszku Kołakowskim zapamiętałem jego opowieść o latach 40. Nie spełniała żadnego kryterium politycznej przyzwoitości. Bohater filmu był ateistą, należał do PPR, nosił przy sobie broń w obawie przed zamachem. *Nie byliśmy wtedy demokratami* – mówi o sobie. Przeszedł od zamordyzmu do demokracji (gorzej, gdyby było odwrotnie). Niczego się nie wypiera. Pozostał tą samą osobą. Po kilku latach zwrócił się przeciwko idei, w którą wierzył. Gdzie dziś w sferze publicznej jest miejsce dla takiego życiorysu? Co on znaczy? W języku obowiązującej polityki historycznej nie zdołamy na to odpowiedzieć.

Pouczają mnie, że nie jestem i nie byłem wolny, bo w III RP pozwolono się urządzić byłym komuchom. Chcą mnie nawrócić, przekabacić na swoją polskość, w której jednak – tak jakoś się składa – nie mieszczą się ci wszyscy, których lubię, podziwiam, rozumiem. Szantażują mnie kazamatami UB. Że były. Jeżeli nie przyznam im racji w sprawie lustracji i nowej polityki historycznej, to tym samym jakbym się przyznał, że jestem za te kazamaty odpowiedzialny. Po strasznych rządach komunistów Polska ma być oddana w pacht *dobrze myślącym*. Tego wymaga nasza racja stanu. Rozgrzewające są te dyskusje z *dobrze myślącymi*. Traktują mnie łaskawie, prawie jak swego. I jakoś zawsze rozmowa schodzi na sprawy rodzinne. On mówi: mój ojciec nie był partyjny. Ja mówię: mój też nie. Jestem czysty, Polak-katolik, nie żaden komuch, ani odszczepieniec. A gdybym był?

VIII MIĘDZYNARODOWE DNI FILMU DOKUMENTALNEGO

The 8th International Days of Documentary Cinema

ROZSTAJE EUROPY

CROSSROADS OF EUROPE

Akademickie Centrum Kultury - Chatka Żaka

LUBLIN 28.03-01.04.2007

Wielokulturowość i pogranicze w światowym dokumencie

Wydarzenia festiwalu:

* pokaz najnowszego filmu Kazimierza Karabasza - „Pan Franek"
* premiera filmu „Złowieszcze dziecko" reż. Lucie Králová, Miroslav Novák

Goście Rozstajów:

* Dušan Hanák
* Kazimierz Karabasz
* twórcy filmów konkursowych
* Karel Vachek
* Maciej Drygas

* ponad 50 filmów dokumentalnych z całego świata, konkurs i pokazy specjalne
* cykl filmowy „PRL i okolice"
* Warsztaty Filmu Dokumentalnego prowadzone przez Kazimierza Karabasza
* wystawa IPN „Obraz wroga w propagandzie PRL"
* debaty, spotkania z reżyserami, pokazy specjalne...

Filmy, wobec których nie pozostaniesz obojętny

organizatorzy:







partnerzy:









sfinansowano ze środków:







patroni medialni:





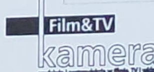















KINO NA GRANICY

CIESZYN - ČESKÝ TĚŠÍN

27.04.-03.05.2007

© FERO LIPTÁK 2007

KINO NA HRANICI

ORGANIZATORZY





OBČANSKÉ SDRUŽENÍ PŮDA

PROJEKT FINANSOWO WSPIERAJĄ



cz pl interreg IIIA

PROJEKT WSPÓŁFINANSOWANY PRZEZ UNIĘ EUROPEJSKĄ W RAMACH PROGRAMU INTERREG IIIA CZECHY-POLSKA







ciesz się CIESZYNEM









PATRONAT MEDIALNY

















WWW.KINONAGRANICY.PL